مكتبة الأسرة

مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٣

د. جابـر عصفور

فى محبة الأدب



الأعمـال الفكريـة





فى محبة الأدب

فى محبة الأدب

د. جابر عصفور



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٣

مكتبة الأسـرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الفكرية)

إشراف: مصطفى غنايم

في محبة الأدب

د. جابر عصفور

تصميم الغلاف
والإشراف الفني:
للفنان : محمود الهندى
الإخراج الفنى والتنفيذ:
صبرى عبدالواحد
الإشراف الطباعى:
محمود عبدالمجيد
المشرف العام :
د. سميـر سرحـان

الجهات المشاركة :

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقـافـة
وزارة الإعـلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة التنمية المحلية
وزارة الشــباب
التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم:

لا سبيل أمامنا للتقدم والرقى وملاحقة العصر إلاّ بالمزيد من المعرفة الإنسانية.. نور يهدينا إلى الطريق الصحيح، ولأن مكتبة الأسرة أصبحت أهم زهور حدائق المعرفة نتنسم عطرها ربيعًا للثقافة المصرية الأصيلة.. فإننا قطعنا على أنفسنا عهدًا ووعدًا ليس لنا إلا الوفاء به لتثمر شجرة المعرفة عطاءً للأسرة المصرية.

د. سمير سرحان

مفتتح

ظللت وقتا غير قليل من حياتى الأكاديمية نافرا من الكتابة للصحافة الأدبية والثقافية، خصوصا اليوميّ والأسبوعى منها، متصورا أن الإسهام الحقيقى للأستاذ الجامعى هو الأبحاث المعمقة التى لا تصلح لغتها للجرائد اليومية والمجلات الأسبوعية، والكتب الأصيلة التى تحتاج إلى سنوات من التفرغ الكامل للاستقصاء والاستنباط والتدقيق والتنقيح والمراجعة التى لا تفلت شيئا. وكنت أضع الترجمة إلى جانب البحوث الأصيلة، إدراكا منى للدور الذى تقوم به الترجمة الجادة فى فتح آفاق واعدة فى المجالات البحثية للعلوم الإنسانية والاجتماعية، ووعيا بقيمة الإنجاز الذى اقترنت به أسماء من طراز سليمان البستانى مترجم «إلياذة» هوميروس، وحسن عثمان مترجم «الكوميديا الإلهية» لدانتى، ومحمد مصطفى بدوى مترجم «مبادئ النقد الأدبى» لريتشاردز، وإحسان عباس مترجم «موبى ديك» لهرمان ملفيل، وإبراهيم شتا مترجم «مثنوى» لجلال الدين الرومى. وما أكثر ما كنت أقول لنفسى إن هذه الإنجازات وحدها هى التى تبقى للأستاذ الجامعى فى حساب العلم أو ميزانه الذى لا يحفل إلا بالإسهامات الكبيرة والجليلة.

ولا أزال أعتقد أن حضور الأستاذ الجامعى الحقيقى لا معنى له من غير الإبداع الدائم الذى يتجسّد فى بحوثه المعمقة وكتبه الكاشفة وترجماته الموَصِّلة، بل لا أزال أرى أن علامة الأستاذية الجامعية هى فى درجة الابتكار المقرون بالاستمرار الذى يتواصل به الجهد الخلّاق للأستاذ الجامعى الذى أصبح أندر من الكبريت الأحمر فى هذا الزمان الذى اختلطت فيه الأشياء، وتنازلت فيه الجامعات عن الكثير من قيمها الفاعلة ومبادئها الدافعة. ولولا ما بقى من جيوب للمقاومة العلمية المتناثرة فى الجامعات العربية من المحيط إلى الخليج، والنماذج الاستثنائية من الأساتذة الذين يصونون للعلم حقوقه، لَبَارَتْ سوق العلوم الأصيلة نهائيا، واختفى المعنى والمغزى عن الجهود الجامعية التى لا تزال تواصل العمل ضد التيار المتزايد من جهالة الجهلاء وفهاهة الأفهاء.

ويبدو أن توترى الباكر فى الحرص على القيم الجامعية، والخوف على نفسى من الابتعاد عنها، أسهم إسهاما كبيرا فى نفورى من كتابة المقالات السريعة فى الجرائد والمجلات، وتصورها بوصفها نوعا من التسالى (أو قزقزة اللب) التى لا تقدّم نفعا بالمعنى الأكاديمى الضيق والحدِّى. ولكن نضج الوعى الذى تكسبه الممارسة مرونة وانفتاحا وإدراكا للسياقات المعقدة المتصارعة التى تنطوى عليها الحياة الثقافية جعلنى أراجع نفسى

فى ما ظللت مؤمنا به لوقت طويل، وأدرك شيئا فشيئا أن الأستاذية الحقيقية يمكن أن تظل قائمة حتى فى كتابة صفحة واحدة تنشرها صحيفة يومية، أو مقال قصير تنشره مجلة أسبوعية، فالقيمة العلمية لا معيار كمّيا لها، ولا تقاس بالكتاب وحده رغم أهميته. ولم يكن فيما انتهيت إليه تنازل عن المبادئ الجامعية التى انطويت عليها منذ صباى الباكر، وإنما إضافة إلى التصورات التى آمنت بها، وتوسيع لها بما يؤكد تعدد أشكال الأداء الأكاديمى الذى يجمع بين الكتاب والبحث والمقال، شريطة أن يظل المقال فى المدار الذى يؤرق الباحث الأكاديمى، ويدفعه إلى أن يشرك غيره من الجمهور الأوسع فى الاهتمام بقضاياه.

وقد أكسبنى المزيد من المرونة العقلية عملى فى مجلة «فصول» التى كانت أولى الدوريات العربية المتخصصة فى النقد الأدبى، فاكتسبت - عمليا، فوق ما كان عندى نظريا - عادة احترام الاختلاف، وتقدير الأبحاث التى وافقت على نشرها، حتى لو لم أكن أومن بسلامة توجهها النقدى، أو منطلق حجاجها الفكرى؛ كما اكتسبت وعيا متزايداً بأهمية المتابعة الحيوية للمشاهد المتدافعة فى الواقع الأدبى، وتعلمت تقدير نوعين من الكتابة. كتابة الأبحاث التى تتأنى إزاء موضوعها، باذلة جهدها فى الاستقصاء والتحليل والاستنباط، وكتابة المتابعات التى تلاحق الجديد فى تدافعه، كاشفة على سبيل الإجمال عن أبرز

ملامحه الدالة، تاركة التفصيل والتعميق للبحوث. وأصبحت أوافق الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور، حين كان يشرف على الهيئة المصرية العامة للكتاب التى كانت - ولا تزال - تصدر مجلة «فصول»، على أن طرائق كتابة النقد الأدبى لابد أن تتعدد وتتنوع وتتناغم فى تعددها وتنوعها، وذلك على نحو يجعلها شبيهة بالفرقة الموسيقية التى تتعدد آلاتها، وتتباين نغمات كل منها على حدة، لكنها تتناغم فى النهاية بما يؤكد وحدة اللحن الذى تؤديه واتساقه.

ومن هذا المنطلق كنت أوافق صلاح عبد الصبور على تشبيهاته الحربية التى كان يستخدمها أحيانا لوصف الصحافة الأدبية والثقافية، فقد كان يشبّه مقال المتابعة فى الصحيفة اليومية أو الأسبوعية بطلقات البندقية اليقظة لكل تحرك مهما صغر، ويشبّه المقال النقدى فى المجلة الشهرية بالمدفع الصغير المحمول القادر على الحركة والانتقال فى مدى المتابعة السريعة وحيويتها، ويشبّه الدراسة فى المجلة الفصلية (أو الدورية ربع السنوية) بالمدفعية الثقيلة التى لا غنى عنها لتمهيد الطريق، وتوسيع الآفاق، والوصول إلى الأهداف الاستراتيجية. وكما اقتنعت بأهمية التناغم بين هذه الأسلحة الحربية فى العمل، داخل خطة أو استراتيجية واحدة، اقتنعت بأهمية الدور الذى تقوم به المدفعية الثقيلة التى كانت تنقص الحركة الثقافية فى مجال النقد

الأدبى. ولذلك أصدرنا بفضل صلاح عبدالصبور، وتحت رعايته، مجلة «فصول» التى أحدثت من التأثير والحضور ما دفع العالم العربى كله إلى الاعتراف بأهميتها.

ولم نغفل مقال المتابعة القصير فى «فصول» العزيزة، فقد جعلنا «الواقع الأدبى» قسمها الأخير الذى يتناول بالمتابعة الحيوية الأعمال الأدبية فور صدورها، تعريفا بها وإبرازا لحضورها الواعد أو غير الواعد. وجمعنا بذلك بين المنهجية الصارمة فى البحوث الموثقة التى يتضمنها الملف الأساسى للعدد، تنظيرا أو تطبيقا، وكان لكل عدد موضوعه الخاص، والحيوية المتدفقة للمتابعة الآنية فى قسم الواقع الأدبى الذى أردنا به رصد حركة الواقع الأدبى فى تدافعها المستمر على امتداد العالم العربى.

صحيح أننا ركزنا على الملفّ الأساسى ببحوثه المعمقة، واهتممنا بالتنظير والتعريف بالنظريات النقدية الجديدة على حساب التطبيق. لكن ذلك كله كان بسبب الشروط التاريخية التى كانت المجلة ردا عليها، وتحديا لها، فى علاقات الواقع الأدبى التى كانت - ولا تزال - لا تولى التنظير الأهمية التى هو جدير بها، وتمضى فى تطبيق عشوائى غالب، أقرب إلى نزعة تجريبية (إمبريقية) لا ضابط لها. ومع ذلك كله فلم نغفل جوانب التطبيق الذى تتضح به النظريات الجديدة، والذى يقوم باختبار سلامة

هذه النظريات ومدى فاعليتها فى مستويات الممارسة المختلفة. ولم نغفل فى الوقت نفسه أهمية المتابعة الآنية لحركة الواقع الأدبى ورصدها، فلم نكن ضد هذه المتابعة قط، وإنما كنا ضد تصورها والاستسلام لها بوصفها، وحدها، النقد الأدبى بكل تنويعاته ومجالاته.

وقد جعلتنى تجربة «فصول» أعيد النظر فى الدور الذى لعبه المقال الصحفى فى كتابات الرواد من أمثال العقاد والمازنى وطه حسين ومحمد حسين هيكل وغيرهم، فأغلب كتبهم مقالات نشرت فى صحف. وقد جعل العقاد وطه حسين من بعض العناوين الثابتة التي كتب تحتها فى هذه الصحيفة أو تلك عناوين بعض كتبهم الشهيرة. ومثال ذلك كتاب «خلاصة اليومية» للعقاد الذى لم يكن - بالقطع - فى شهرة «حديث الأربعاء» لطه حسين، سواء بأجزائه المتعددة، أو بالزوابع التى أثارتها مقالاته. وقد لا يعرف الكثيرون أن طه حسين كان يكتب مقالين كل أسبوع فى جريدة «السياسة». الأول بعنوان «حديث الأحد» وكان مخصصا لعرض الأعمال الإبداعية - وبخاصة المسرحية - فى الأدب الغربى بوجه عام، والفرنسى بوجه خاص. أما «حديث الأربعاء» فكان مخصصا لدراسة الشعر العربى عبر عصوره، ابتداء من العصر الجاهلى وانتهاء بالعصر الحديث. وقد استلهم طه حسين عنوانى «حديث الأحد» و«حديث الأربعاء» من الناقد الفرنسى

الشهير سانت بيف الذى اعتاد أن يطلق عنوان «أحاديث الإثنين» على مقالاته التى تحولت إلى مجلدات تحمل العنوان نفسه.

ومن المؤكد أن هذا النوع من النقد الأدبى الذى أخذ شكل المقال الصحفى قد أدّى وظائف متعددة فى كتابات الرواد، فهو قد أسهم فى التعريف بالأفكار الجديدة وإشاعتها بين الجمهور، وواجه الهجوم الذى انصب على هذه الأفكار من التيارات الجامدة، وردّ هجومها على نحرها، وأبرز تهافت القديم فى مواجهة الجديد الصاعد. ولذلك كان هذا النوع من المقالات أداة ثرية ومجالا غنيا للمعارك الأدبية والثقافية التى احتدمت بين القدماء والمحدثين من ناحية، والمحدثين والمحدثين من ناحية موازية، الأمر الذى جعله يسهم إسهاما قويا فى إشاعة مناخ من الحيوية الخصبة فى الحياة الثقافية، ويكون له أعمق الأثر فى تعليم الأجيال الجديدة طرائق الحوار والجدل المستخدمة فى معارك الرواد التى حرّكت المياه الساكنة، وأزالت ركودها. وأخيرا وليس آخرا، قام هذا النوع من المقال النقدى أو الثقافى بالتقريب بين قضايا الطليعة وهموم الجماهير القارئة، وأزاح ما أطلق عليه البعض «البرج العاجى» الذى اقترن بمعانى العزلة والتعالى على الجماهير، وذلك بهدف جعل موضوعات الثقافة فى مجالاتها المختلفة، مهما دقّت أو تعقدت أو تجاسرت، زادا متاحا لجماهير القراء التى حلم طه حسين من أجلها بأن تكون الثقافة كالماء والهواء، حقا لكل مواطن.

وقد دفعنى هذا الإدراك الجديد إلى مجاوزة المعنى الضيق للأكاديمية إلى المعنى الأوسع، وذلك فى سياق من المتغيرات الثقافية القومية التى شهدت أشكالا خطرة من الردة التى هددت بالدمار كل ما ورثناه من إنجازات نفخر بها فى تاريخنا الثقافى المجيد، ولذلك كان لابد من دخول معركة الدفاع عن ثقافة الاستنارة، وخوض تجربة الكتابة للصحافة. ولم يكن من المعقول أن أتقوقع فى قضايا التأصيل النظرى لأحدث النظريات، متأنيا غاية التأنى إزاء أدق تفاصيل عناصرها التكوينية، معالجا إمكاناتها العريضة التى كان أغلبها بعيدا عنا كل البعد فى ذلك الوقت، والواقع الثقافى يشتعل بفتنة الردّة على النزعات العقلانية، والتوجهات العلمية، وتقضى على أمنه رصاصات ومتفجرات الإرهاب التى انطلقت لتحصد الأرواح البريئة، وتقمع العقول المتطلعة إلى التجاوز، فى أفق الابتداع لا الاتّباع.

وقد ظهرت البدايات الحاسمة لهذا التوجه الجديد فى مجلة «إبداع» القاهرية، خلال السنوات الأولى من التسعينيات، مع تولى أحمد حجازى رئاسة تحرير المجلة. ولم يكن من المصادفة أن يحدث ذلك فى سياق من تغيرات جذرية أسهمت فى تعديل حركة النقد الأدبى العالمى الذى نتأثر به، ونتفاعل مع تياراته، فقد انحسر التيار البنيوى الشكلى، وأفسح الطريق

لنظريات «الخطاب» الجديدة، جنبا إلى جنب نظرية التفكيك التى لا يزال من أهدافها تقويض الثوابت الجامدة، ونقض مركزية العلّة الواحدة، المطلقة فى معنى التفسير أو الحضور. ولم ينفصل عن ذلك «خطاب مابعد الاستعمار» الذى صاغه بالدرجة الأولى، وعلى سبيل التغليب لا الحصر، أبناء العالم الثالث الذين تعلموا فى العالم الأول، وعملوا فى جامعاته، ووضعوا موضع المساءلة الجذرية نظرياته المهيمنة ودعاواه السائدة وسياساته المتسلطة وإيديولوچياته المخايلة. وقد انبثق «النقد الثقافى» فى هذا الأفق الواعد، مستبدلا بالبنية الأدبية أو الفنية المنغلقة على نفسها، فى حالات الإبداع المتباينة الأشكال والأنواع، البنية المفتوحة على ثقافاتها، المتفاعلة معها، والمستجيبة لها استجابة المساءلة، أو النقض، أو الرفض، أو التمثل، أو الاستيعاب، أو التخييل بالسلامة.

وتجاوب الخاص المتصل بالحرفة النقدية مع العام المتصل بالهم الوطنى القومى فى الاتكاء على المقال، والاعتماد عليه وسيلة لإشاعة مبادئ الاستنارة من ناحية، والتذكير بميراثها المجيد من ناحية ثانية، والانطلاق من حيث انتهت إلى أفق أكثر وعدا من ناحية ثالثة، وتعرية دعوات الإظلام والتخلف من ناحية أخيرة. ولذلك تحولت الكتابة النقدية المحدودة إلى كتابة ثقافية غير محدودة بالهموم الأدبية وحدها، ومن ثم إنطاق المسكوت عنه من

هموم العوائق والمشكلات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، مقرونة بكل ما ينجم عنها ويؤدى إليها، ويدعمها ويتدعم بها من جمود فكرى وتطرف دينى وثبات اجتماعى وتراجع إبداعى.

هكذا، اتسع أفق الكتابة عن هموم الثقافة وأوجاعها، ولكن فى الدائرة التى تبدأ من النقد الأدبى وتنتهى إليه مهما تباعدت عنه، ففي الأصل كان النقد الأدبى، وكان الإيمان بمهمته الاجتماعية وأدواره الثقافية. وهو إيمان ازداد إلحاحا على الوعى مع تحولات الواقع الخطرة، ومع متغيرات تيارات النقد العالمية، خصوصا بعد أن غزت النظرية الثقافية النقد الأدبى، وتحول النقد الأدبى نفسه إلى نقد ثقافى، ولم يعد ممكنا للنقد الأدبى أن ينغلق على بنية أدبية أو فكرية، مهما كانت الدوافع المنهجية، بعيدا عن تيارات الحياة المتدافعة والمتصارعة حول الناقد، وفى داخل الناقد، فكريا وسياسيا وثقافيا.

وبعد مقالات «إبداع» التنويرية كما شاء البعض تسميتها، كانت كتابتى الأسبوعية فى جريدة «الحياة» ابتداء من شهر مايو ١٩٩٢ إلى اليوم، تجسيدا للوعى النقدى، أو الوعى الثقافى الذى انتهيت إليه، كما كانت كتاباتى الأسبوعية فى جريدة «البيان» الإماراتية على امتداد أربع سنوات، ما بين عامى ١٩٩٨-٢٠٠٢، فضلا عن مقالات مجلة «العربى» الكويتية، وأخيرا «الأهرام» المصرية، تجسيدا للوعى نفسه، ومحاولة للوصول بقضايا الثقافة

بعامة، والأدب بخاصة، إلى أوسع دائرة من القراء، تحقيقا لمبادئ الاستنارة التى كان لابد من إعادة تأكيدها والإضافة إليها بما يتناسب ومتغيرات القرية الكونية التى أصبحنا نعيش فيها. ولا تزال هذه الكتابات محاولة مستمرة للجمع بين الثقافى والأدبى من منظور العقل الذى لا يتردد فى مساءلة موضوعاته، مهما كانت، ويسعى إلى المعرفة المجددة أينما وجدت، ويحترم حق الاختلاف الإبداعى والفكرى ما ظل المختلف منطويا على احترام المغاير له، ويعمل من أجل ثقافة الابتداع التى هى الأصل فى ثقافة التقدم، أيا كان المسمى السياسى أو الفكرى للنظام الذى يحقق هذا التقدم، ولا يتوقف عن تجسيد إمكاناته التى لا نهاية لها أو حدّ.

ولا أحسب أن هذه الكتابات سعت، يوما، إلى نسبة صاحبها إلى مجال معرفى غير مجالات النقد الأدبى الذى هو نقطة البداية والنهاية. وحتى عندما استغرقت هذه الكتابات فى قضايا غير أدبية، سياسية أو فكرية أو اجتماعية أو دينية، وذلك فى مدى الهموم التى اقترنت بالدفاع عن قضايا الاستنارة، وتأكيد الحضور الواعد لمبادئها المتجددة، فإن هذا الاستغراق كان من منظور الناقد الأدبى، خصوصا حين يتزايد إدراك هذا الناقد أنه لا معنى لعمله الأدبى إلا باشتباكه مع تحديات زمنه بوعوده ورعوده، وأنه لا نقد أدبيا على سبيل الحقيقة إلا من

منظور رؤية جذرية للحياة، تهدف إلى تطوير الواقع الذى يسعى الأدب نفسه إلى تغييره نحو الأفضل والأكمل والأجمل. ولذلك فإن كل ابتعاد عن الأدب إلى مجال غيره - فى هذه الكتابات - هو اقتراب من الأدب، على طريقة «أجافيكم لأعرفكم»، أو «سأطلب بُعْدَ الدار عنكم لتقربوا»، فنقد الأدب هو الغاية التى تتجلى فى العديد من تنويعات كتابة المقال التى تبدأ وتنتهى فى محبة الأدب.

جابر عصفور

الدقى فى ٢٠/٨/٢٠٠٣

القسم الأول:

حوارات

حوار حول الرداءة

قال لى صاحبى وهو يشاكسنى: ما هذه البدعة التى تباغتنا بها، كعادتك معنا، وتزعم أن فى الكتابة عن رداءة التأليف فائدة لا تقل – إن لم تزد – عن الكتابة حول جودة التأليف؟! هل هذه بدعة جديدة من بدع نقدكم المحدث؟!

قلت لصديقى المشاكس: أولا هذه ليست بدعة من بدع نقدنا المحدث الذى أرجو أن لا تستخفّ به. ودليلى اليسير على ذلك عقلى ونقلى. قال صاحبى نافد الصبر: وكيف؟ قلت: أما الدليل العقلى فهو أن الجيد لا يمكن معرفته إلا بمعرفة الردىء، فبضدها تتميز الأشياء، والحسن يبرز حسنه الضد. ولولا أن أستفزك لحدثتك عن مذهب فردناند دى سوسير فى فهم اللغة، وكيف أن اللغة خلافية دائما، وأننا لا نتعرف شيئا إلا باختلافه عن غيره، ودليل ذلك أننا نتوقف عند إشارة المرور الخضراء لبعض علمنا أنها ليست حمراء، والعكس صحيح. وهذا أمر يتصل بتفاصيل التفاعل بين علاقات الغياب والحضور فى اللغة والحياة على السواء.

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٣/١/١٩٩٩ .

صاح صاحبى منفعلا: كفاك حديثا عن دى سوسير، ألم يكفك ما فعله تلامذته بأخ لنا من قبل. وأخبرنى على الفور بالدليل النقلى. قلت: إذا كنت تريد دليلا نقليا محدثا فدونك دى سوسير، أما إذا شئت ما لا يعد محدثا هذه الأيام فإليك الناقد البريطانى آى. إيه. ريتشاردز صاحب كتاب «مبادئ النقد الأدبى» الذى صدر سنة ١٩٢٤، وترجمه سنة ١٩٦٣ ترجمة نموذجية أستاذنا الدكتور محمد مصطفى بدوى متَّعه الله بالصحة والعافية، فقد بلغنى أنه متوعك إلى درجة منعته من الحضور إلى المؤتمر الأخير فى القاهرة وإفادة الناس بعلمه الغزير. قال صاحبى: وأنا مثلك أدعو لأستاذنا الذى أفدنا منه جميعا بالصحة والسلامة، فهو لايزال نموذجا يحتذى لأساتذة الأدب الإنجليزى الذين يحسنون من علم الأدب العربى وزن ما يحسنونه من علم بالأدب الإنجليزى، ولا زلت أذكر زيارتى له فى منزله بالقرية الريفية الصغيرة بالقرب من أكسفورد، حيث جلسنا فى حديقة بيته العتيق، تحت شجرة معمرة، وظلت زوجه الرائعة تحدثنا عن تاريخ الشجرة والبيت حديثا سرعان ما تشعب إلى الأدب الإنجليزى المعاصر، وإلى شعر فيليب لاركن الذى كان محمد بدوى على وشك الفراغ من ترجمته التى نشرتموها فى المجلس الأعلى للثقافة. ولكنك دفعتنى إلى الاستطراد مثلك. قل لى: ماذا يقول ريتشاردز فى «مبادئ النقد الأدبى» عن الرداءة؟

قلت: خصّص آى. إيه. ريتشاردز الفصل الخامس والعشرين من كتابه عن الشعر الردىء، وجعل من كلمتى «الشعر الردىء» عنوانا لهذا الفصل الذى أعتبره واحدا من أهم الفصول فى كتب النقد الحديث التى تعلمت منها. وأصدقك القول أننى لم أفكر فى أهمية دراسة موضوع الرداءة إلا بعد أن قرأت ذلك الفصل، لأننى تعلمت منه أن دراسة الرداءة أصعب من دراسة الجودة، على الأقل لأننا تعودنا التفكير فى الجودة والبحث عن تعليل لها. وأذكر أننى قرأت ذلك الكتاب بعد صدوره مباشرة، وكنت طالبا فى السنة الثانية فى قسم اللغة العربية. وكان الدكتور محمد مصطفى بدوى أيامها أستاذا بكلية الآداب - جامعة الإسكندرية، قبل أن يغادرها مضطرا، ويستقر به المطاف أستاذا فى كلية من كليات جامعة أكسفورد العريقة. وقد دفعتنى ترجمة بدوى الجميلة لكتاب "مبادئ النقد" إلى متابعة ما ترجمه بعد ذلك، أو فى أثناء ذلك، وبالأخص ترجمته الكتيب الصغير الذى أصدره آى. إيه. ريتشاردز سنة ١٩٢٦ بعد عامين فحسب من صدور كتابه عن "مبادئ النقد الأدبى" ليستكمل - فى الكتيب الصغير - النقاش حول ما يمكن أن نسميه "الحقيقة الشعرية" من حيث علاقتها بحقائق العلم وعباراته الإشارية، أو قضاياه التى لابد أن تكون صادقة لا كاذبة، مقابل العبارات الشعرية التى هى قضايا زائفة pseudo Statements . ويبدو أن اهتمام

بدوى بأفكار ريتشاردز الذى كان واحدا من أعظم نقاد العصر، فى ذلك الزمان، هو ما دفع به إلى ترجمة كتاب هاملتون "الشعر والتأمل" ونشره فى التاريخ نفسه الذى نشر فيه ترجمته عن "مبادئ النقد الأدبى". وكان صدور هذين الكتابين المتعارضين حدثا دالا على الموقف النقدى الرحب لمحمد مصطفى بدوى الناقد على نحو يصعب نسيانه.

وهنا، كان صبر صاحبى قد نفد، فصرخ بى قائلا: أنت لا تكف عن عادتك فى الاستطراد، ويبدو أن حبك غير العادى للتراث العربى هو المسؤول عن ذلك، وإعجابك الكبير بالجاحظ هو ما يدفع بك إلى تقليده فى الانتقال من شىء إلى شىء دفعا للملل. لكننى قد تمللت من الاستطراد، فأنت نسيت ما كنت تنوى أن تحدثنى عنه من كلام ريتشاردز عن الرداءة، أم أنك قد نسيت كلامه. قلت: لا يا سيدى، لم أنس. ولكن تلقائية الحديث تدفع إلى الاستطراد. ولعلى أتدفق على هذا النحو لأنى خارج من محاضرة النقد الأدبى الحديث، وكنت أحدث طلابى عن أفكار ريتشاردز وعلاقتها بما يسمى "النقد الجديد" فدفعنى الكلام إلى محمد مصطفى بدوى الذى راجعت ترجماته بالأمس استعدادا للمحاضرة، فأنت تعرفنى لا أحاضر إلا بعد أن...

ولم يتركنى صاحبى أكمل الجملة وصاح بى مبتسما: كف يا رجل وعد إلى ريتشاردز. قلت: معذرة يا صديقى، سأفعل ذلك

على الفور، ودعنى أستعين بترجمة بدوى التى أحملها معى لأنى كنت أستخدمها فى الدرس، ودعنى أقرأ لك مفتتح الفصل الخامس والعشرين الذى يقول فيه ريتشاردز. "إن موضوع الرداءة فى الشعر لم يلق من الدراسة النظرية ما هو جدير به، ويرجع ذلك إلى حد ما إلى صعوبة التفكير فيه. إذ تختلط الأمور فى أذهاننا فى حالة الفن الردىء أكثر منها فى حالة الفن الجيد ما لم نميز بعناية بين نواحى التوصيل ونواحى القيمة، حتى حينما تكون هذه النواحى مرتبطة معا. فقد يكون الفن رديئا أحيانا لأن التوصيل فيه ردىء، أى لأن الأداة فيه عاطلة، وأحيانا أخرى يكون الفن رديئا لأن التجربة التى يسعى إلى توصيلها عديمة القيمة. وفى بعض الأحيان يكون رديئا لهذين السببين معا. وربما كان من الأفضل أن نقصر اسم الفن الردىء على تلك الحالات التى لا يتم فيها التوصيل الحق بدرجة كبيرة، والتى يكون فيها الموضوع الموصل عديم القيمة، وأن نسمى الحالات الأخرى فنا ناقصا. ولكن النقاد لا ينحون عادة هذا المنحى فى كتاباتهم، وإنما هم يطلقون عادة اسم الفن الردىء على كل عمل فنى من شأنه أن يثير فى نفوسهم تجربة مكدرة بغض النظر عما إذا كانت هذه التجربة تشبه التجربة التى ولدت هذا العمل".

ظل صاحبى منصتا يتأمل فى معانى جمل ريتشاردز، وأنا أقرأها عليه بلغة محمد مصطفى بدوى الرائقة. وكنا واقفين تحت شجرة ظليلة، فى مواجهة تمثال يرمز إلى جامعة القاهرة،

على قاعدته رموز كلياتها المختلفة. وبعد هدأة تأمل عميق، لم أقطعها بالكلام، تنهّد صاحبى، وقال: هذه أفكار لا تزال صالحة إلى اليوم، ولعلنا أحوج إليها اليوم مما كان عليه الحال فى العشرينيات عندما أصدر ريتشاردز كتابه، أو الستينيات عندما أصدر محمد بدوى ترجمته التى راجعها أستاذنا لويس عوض.
قلت لصاحبى: معك حق. وأول ما يشدنى إلى كلام ريتشاردز هو إبرازه صعوبة التفكير فى الرداءة على هذا النحو، وهو إبراز يمكن أن نضيف إليه أن أجهزة الاستقبال العقلى فينا تعودت على تحليل ما تستجيب إليه بالإيجاب، وترفض رفضا تلقائيا ما يقع فى دائرة السلب، مطرحة إياه لحكمها الفورى عليه، وذلك من غير تحليل متأن لأسباب الرداءة، فمن ذا الذى يشغل نفسه بالتوقف عند كتاب ردىء ليستبدل الكتابة عنه بالكتابة عن كتاب جيد؟ ومن ذا الذى يتوقف عند قصيدة رديئة كى يحللها تحليلا مثل ذلك الذى يلمح إليه ريتشاردز؟ ومن الذى يتوقف عند فكرة الرداءة نفسها ليحللها تحليلا فلسفيا؟ وأعتقد أن أهمية كلام ريتشاردز أنه ينقض التراتب المعهود فى مقاربات النقاد، ويبرز أهمية ما لم يكن بارزا، كما لو كان يقوم بعملية اطّراح الألفة عن المفاهيم المألوفة بما يضع ألفتها نفسها موضع المساءلة. وطبعا، يمكن أن ننقل كلام ريتشاردز عن الشعر إلى غيره من أنواع الفن وأجناس الأدب.

ولم يختلف معى صاحبى هذه المرة، بل وافقنى قائلا:
وبالقدر نفسه، يمكن أن ننقل الفكرة إلى الفلسفة التى لم يهتم علماء الجمال فيها اهتماما كافيا بدراسة نقيض الجمال. صحيح أنهم درسوا القبيح بوصفه الوجه الآخر من الجميل، وكان القبح موجودا بمعنى أو آخر فى تحديدهم الجمال، على الأقل بطريقتك التراثية فى الإشارة إلى أن الحسن يظهر حسنه الضد. ولكن مع ذلك لم يتوقفوا عند القبح فى ذاته ولذاته. ألا ترى أننا نتذكر بسهولة باللغة عناوين كتب كثيرة لفلاسفة الفن تحمل عنوان "الجمال" أو "الجمالى" أو "الجميل"، ونتحدث عن علم للجمال أو الإستطيقا، ولا نتحدث عن مبحث للرداءة أو القبح فى ذاته. وفى مقابل ذلك، يصعب - إن لم يكن من المستحيل - أن نتذكر كتابا يحمل عنوان "القبح" أو "القبيح" أو "الرداءة" و "الردىء" فى أى شىء مع أنه ما أكثر القبيح والردىء، ناهيك عن الرداءة، حولنا.

عن القيمة والتوصيل

لحق بى صاحبى قبل أن أغادر مبنى الكلية، وهتف بى قبل أن أصل إلى سيارتى، فتوقفت إلى أن فرغ من تحيته المعهودة، وبدا عليه أنه لم يكن متعجلا مثلى، فسألته: هل تريد أن نتريض قليلا قبل أن ينصرف كل منا إلى حال سبيله، فظهرت على وجهه الحماسة، وأخذ بيدى مندفعا تجاه المنطقة الخضراء التى تعودنا التَّجوُّل فيها ما بين المحاضرات. ولحسن الحظ، كانت أكثر المحاضرات قد انتهت، وتناقص الزحام بعد أن انصرف أغلب الطلاب، فسرنا إلى حيث تعودنا، وسرعان ما بدأ كلامه الذى استأنف به حوارنا السابق عن الرداءة. وقال لى: هل تعلم أننى ظللت أفكر فيما قرأته لى فى الأسبوع الماضى من مفتتح الفصل الذى خصصه الناقد البريطانى ريتشاردز عن الشعر الردىء، وقضيت وقتا أتأمل تمييزه لأسباب الرداءة، وكيف أن هذه الأسباب قد ترجع إلى التوصيل، حين تكون الأداة عاطلة فلا تؤدى ما يريد الشاعر توصيله إلا بأسوأ ما يكون التوصيل. وقد ترجع إلى ما هو سابق على الأداة، أى إلى التجربة التى يراد توصيلها، والتى يمكن أن تكون سطحية أو ساذجة أو عديمة

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٩٩٩/١/٢٠ .

القيمة. وقد ترجع الرداءة إلى السببين معا فى اجتماعهما، وليس فى انفراد أحدهما بالحضور.

وتزايدت حماسة صاحبى أثناء كلامه على نحو تدريجى إلى أن اقتربت من ذروتها حين اقترب من تخصصه فى مجاله النوعى، فمضى قائلا: وأظن أن الأسباب الثلاثة لرداءة الشعر على هذا النحو الذى وصفه ريتشاردز يمكن أن تتحول إلى إطار مرجعى لتصنيف القيمة المنهجية للبحوث العلمية فى المجالات المختلفة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، فلابد أنك توافقنى على أن الأسباب الثلاثة للرداءة موجودة على نحو مشابه فى أغلب البحوث التى نقرأها صباح مساء وأغلب البحوث التى نرفضها فى لجان الترقية العلمية.

وأخذتنى المفاجأة هذه المرة، إذ لم يسبق لى أن فكرت فى أفكار ريتشاردز على هذا النحو خارج مجالها المرتبط بالنقد الأدبى، فبادرت صاحبى قائلا: وكيف ذلك؟ قال: ألا تلاحظ أننى وإياك نتبادل الشكوى من رداءة الكثير من البحوث هذه الأيام، بسبب أن أصحابها إما أنهم لا يعرفون شيئا أصلا، وإما أنهم يعرفون بعض المعلومات، ولكنهم لا يستطيعون أن يحيلوا معرفتهم إلى بناء منهجى متماسك. ورُبَّ بَحْثٍ لا تفرغ من قراءته إلا وأنت ساخط عليه بسبب ضعف الأداة المنهجية التى لا تنتهى بالبحث إلى شىء سوى التخليط. ورُبَّ بَحْثٍ مُوَازٍ يُسْخِطك لأنه

ليس فيه شيء ابتداء، ولا يوصل إليك شيئا سوى الفهاهة التى لا تعنى وجود تجربة بحثية أصلا. ولا شك أن أسوأ أنواع الأبحاث هو ما يجمع بين القبحين، فيضم إلى غياب التجربة البحثية ضعف الأداة المنهجية وفقرها المدقع. ولا شك أن بحث أخينا الذى وصفته مستخدما المثل العربى القديم عن الحَشَف وسوء الكيل هو نموذج لأسوأ نوع من البحث، فالحشف الذى هو أردأ أنواع التمر يساوى الجهالة الشائعة فى هذا البحث، وسوء الكيل ليس سوى الوجه المنهجى الذى انقلب إلى عمليات تدليس على القارئ بما لا يقبله الضمير العلمى.

تطلعت إلى صاحبى متمعنا فى فكرته الجديدة التى وجدتها مغرية بالقبول للوهلة الأولى، فكدت أندفع إلى إعلان موافقتى الفورية على ما يقول، ولكنى تعودت أن أضع أفكارى موضع المساءلة قبل أن أعلنها إلى غيرى، أو حتى قبل أن أوصلها له، إذا استخدمت عبارات ريتشاردز. ولذلك كان من باب أولى أن أضع فكرة صاحبى موضع المساءلة، ومن ثم أرد له بعض ما يدينني به من مشاكسة لا يكف كلانا عن اللجوء إليها فى الحوار، فقلت لصاحبى: رغم تقديرى لوجاهة ما تقول إلا أننى أخشى الاندفاع فى تطبيق فكرة ريتشاردز على غير مجالها وتحويلها إلى إطار مرجعى لتحديد القيمة فى البحوث العلمية والإنسانية، فلا تنس أن فكرة ريتشاردز مرتبطة بالنقد الأدبى

بوجه عام وبنقد الشعر بوجه خاص، والانتقال بمفهوم ما من مجاله النوعى إلى مجال مغاير تماما أمر ينطوى على مخاطرة منهجية لابد من التروّى فيها والتمعن فى نتائجها.

ولم يدعنى صاحبى أزيد فى الكلام، فسرعان ما أوقفنى قائلا: لا يا سيدى إن ملامح وجهك أصرح من كلمات لسانك الذى يراوغنى بأهمية المساءلة التى لا تكف عن ترديدها على مسامعى كما لو كنا طلابك الذين تلجأ فى تعليمهم إلى التكرار حتى لا ينسوا أو يتكاسلوا. لقد أظهرت ملامح وجهك إعجابك بفكرتى، ورأيت فى التماعة عينيك حماسة لم تقل عن حماستى فى تقديم فكرتى، فلماذا لا تكف عن تزمتك المنهجى وتندفع مثلى إلى الإعجاب بالفكرة، وتشاركنى فى تأمل نتائجها، فنقوم معا بعملية تأصيل لفكرة جديرة بالتأمل والعناية.

قلت لصاحبى محاولا أن أخفف بعض الشىء من حماسته المتزايدة: معك الكثير من الحق فيما تقول، وأوافقك على أن الفكرة جديرة بالتأمل والعناية. ولكن يا صديقى العزيز إن تأمل الفكرة كالعناية بها يبدأ من وضعها موضع المساءلة لاختبار اتساقها المنطقى من ناحية، وفحص قدرتها على الإضافة فى الممارسة العملية من ناحية ثانية. ولذلك أقترح عليك أن نعود إلى ريتشاردز أولا، ونستوضح دلالة طرفى الثنائية التى يلح عليها،

خصوصا من حيث ما يترتب على الفصل بينهما فى مجال النقد الأدبى..

قاطعنى صاحبى الذى نفد صبره قائلا: ها أنت تراوغنى مرة أخرى بالعودة إلى تخصصك البحثى الذى لا أعرف فيه كثيرا، وأنا أحاول أن أخرجك منه إلى المنطقة المنهجية التى يمكن أن تجمع ما بيننا رغم اختلاف تخصصاتنا، فلماذا لا تكف عن ذلك، خصوصا أن كلام ريتشاردز واضح، فهو كان يتحدث أصلا عن أمرين اثنين هما: التجربة والتوصيل، ويوقع القيمة على الطرفين معا، وفى ذلك ثنائية لا أظنها تختلف كثيرا عن ثنائية المضمون والشكل التى يلح عليها النقاد من أمثالك.

قلت لصاحبى وأنا أحاول التخفيف من حدة اندفاعه: لا بأس بهذا التفسير الذى تقدمه، فكلام ريتشاردز عن التوصيل يرتبط بالأداة التى يمكن أن تكون عونا على التوصيل أو إعاقة له من ناحية، كما يرتبط بالموضوع الذى يراد توصيله من ناحية مقابلة، أى أنه يتكلم عن شىء يشبه بمعنى من المعانى الشكل الذى هو تجسيد للمضمون، والمضمون الذى هو تجربة تتجسد فى شكل. لكن لابد من الاحتراس فى المضى مع هذه الثنائية التى يمكن أن تنتهى بنا فى النهاية، لو مضينا معها بلا حذر، إلى ما يشبه كلام قدماء البلاغيين العرب، من أمثال ابن قتيبة الذى قسم الشعر إلى أربعة أقسام: قسم جاد لفظه ومعناه،

وقسم ساء لفظه ومعناه، وقسم حَسُن لفظه دون معناه، وقسم حسن معناه دون لفظه. فلم يصبر صاحبى على الإنصات وقاطعنى قائلا: ولكن هل انتهى ريتشاردز إلى ذلك؟ قلت: ليس تماما. ولكن تمييزه للفن الردىء على أنه الفن الذى لا يتم التوصيل فيه بدرجة كبيرة، مع إمكان أن يكون الموضوع الموصل عديم القيمة يذكرنى بالقسم الذى حَسُنَ معناه وساء لفظه عند ابن قتيبة. والمضى مع هذه الثنائية إلى مداها الحدى، ومن ثم جعل الفن الناقص (وهو الذى يكون فيه التوصيل رديئا) مقابلا حديا للفن الردىء يمكن أن يوقعنا فى مزالق نقدية كثيرة. ولا أظننى أوافق ريتشاردز على تحليله قصيدة "البركة" فى هذا الفصل بوصفها مثالاً للفن الناقص من حيث التوصيل، فالرداءة لا تتجزأ أو تنقسم، والأفضل أن نتأملها على نحو مغاير ما دمنا قد اتفقنا على أهميتها وضرورة الاهتمام بها، على الأقل لمواجهة الزيف الكثير والرداءة المنتشرة فى مجالات كثيرة من حياتنا.

قال صاحبى فى حماسة مرتابة نوعا: معك بعض الحق فى هذا الجانب، فأنا لا أستطيع أن أجادلك كثيرا أو طويلا فى تخصصك الذى لا أعرفه مثلك، والذى أفلحت فى أن تجرنى إليه لغرض فى نفسك أعرفه بحكم طول صداقتى لك. ولكن ألا ترى أن هذه الثنائية نفسها لا تزال صالحة لأن تكون إطارا مرجعيا خارج نقد الشعر، حيث يمكن أن نتحدث باطمئنان عن الرداءة

فى الموضوع الذى يراد توصيله، مقابل الرداءة فى عملية التوصيل وآلياتها، ثم ألا توافقنى- بعيدا عن المكابرة إياها- على أن هذه الثنائية يمكن أن تصلح فى الكلام عن نقدكم الأدبى والكلام عن بحوثنا فى العلوم الإنسانية على السواء. إن الباحث، يا زميلى، يمكن أن يتوصل بنوع من الحدس الثاقب إلى أطروحة مهمة، هى صحيحة فى ذاتها، وجيدة تماما من حيث ما يمكن أن تحدثه من أثر فى مجال بحثه. ولكن أدواته العلمية أو المنهجية قد لا تساعده فى تجسيد حدسه أو التدليل على أطروحته، فلا يكتمل له التعبير المقنع عن حدسه، ولا يفلح فى التجسيد المتميز للأطروحة الجيدة فى ذاتها، فتظل بعيدا عن دائرة التميز.

قلت وقد أخذتنى الحماسة هذه المرة: معك بعض الحق من حيث الظاهر على الأقل. ولكن هل تظن حقا إمكان الوصول إلى حدس متميز فعلا، أو أطروحة يمكن أن يكون لها تأثيرها، دون أدوات منهجية فاعلة؟ أنا شخصيا لا أميل إلى الفصل بين الاثنين على هذا النحو حتى فى العلوم الإنسانية ومنها النقد الأدبى، لأن الحدس العلمى لا وجود له من غير لغة تُجَسِّده أو تبين عنه، والأطروحة العلمية تظل بعيدا عن صفة الأطروحة ما ظلت بعيدة عن الصياغة المنهجية. أما أبعاض أو أجزاء الأفكار أو الخواطر التى تطرأ على أدمغة بعض زملائنا، وتدفع بهذا الزميل أو ذاك إلى الزعم أنه انتهى إلى ما انتهى إليه هذا الناقد

الكبير أو المفكر اللامع، لكنه لم يجد الوقت لكتابة ما توصل إليه، فهذا كلام نتسامح فيه، ولا نعترض عليه على سبيل المجاملة فحسب، أو قل: على سبيل النفاق الاجتماعى الذى نلجأ إليه، أحيانا، كى لا نغضب زملاءنا. لكن ما يزعمه مثل هؤلاء الزملاء لا ينبغى أن نأخذه مأخذ الجد، أو نشجّع عليه، وإلا كنا نشجع على بداية الرداءة والزيف بأكثر من معنى.

هتف صاحبى ضاحكا: عدنا إلى الرداءة ثانية: سامح الله صاحبنا إياه على ما تركه كتابه من أثر بالغ السلبية فى نفسك فدفعتك رداءة الكتاب إلى تأمل الرداءة فى ذاتها. قلت لصاحبى وأنا أنظر إلى ساعتى، فقد اكتشفت تأخرى على موعد لابد من اللحاق به: ولماذا لا تقول إننا ينبغى أن نشكره لأنه ساعدنا على الانتقال من الخاص إلى العام، ومن التعيين إلى التجريد، ودفعنا إلى أن نطرح على أنفسنا قضية مهمة فى حياتنا النقدية وغير النقدية.

نكت

فاجأنى صاحبى المشاكس هذه المرة وأنا أهم بفتح باب سيارتى وقال لى: ضبطتك. إلى أين تمضى دون أن نواصل تريضنا الكلامى المعتاد؟ هل مللت من نقاشنا حول القضايا التى نشترك فى الاهتمام بها أم أنك وجدت لنفسك صاحبا غيرى يرضى بالاستماع إليك من غير أن تعطيه فرصة الحوار معك؟ قلت: يا رجل لاتَرْمِنِى بظنونك المشاكسة، فأنت تعلم أننى معتزّ بصداقتك، حريص على النقاش معك، وهل يمكن أن أجد من يشاكسنى مثلك؟ أو يستفزنى إلى النقاش الذى يمتعنى كما يمتعك فى آخر الأمر؟ أما أننى لا أعطيك فرصة الإسهام فى الحوار، وأحول بينك وبين إبداء الرأى، فطرفة جميلة أقبلها على أنها نُكتة تستحق الابتسام. تغير لون وجه صاحبى فور ما سمعه من وصفى لكلامه، وصاح معاتبا فى نبرة لم تخل من مغاضبة: هل كلامى نكتة تستحق الابتسام؟ سامحك الله على قسوتك.

صدمنى عتاب صاحبى الذى لم أقصد إلى أن أغضبه قط. وقلت له: معذرة أيها العزيز، لم يدر بذهنى أن أقول لك ما

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٩٩٩/١/٢٧ .

يغضبك، وإنما هو أثر التخصص الذى دفعنى إلى استخدام كلمة النكتة بمعناها القديم وليس معناها الذى نعرفه فى المقاهى أو مجالس المسامرة. فأخذت نبرة العتاب تخفت تدريجيا فى صوت صديقى لتحل محلها نبرة فضول دفع به إلى سؤالى: وكيف ذلك؟ قلت له: لقد تعوّدت الكتب القديمة فى التراث على أن تشير إلى نكت العلماء من حيث هى المسائل الدقيقة فى العلم، وكانت تستخدم «النكتة» بوصفها المعلومة النادرة أو الملاحظة الفريدة أو المعلومة العزيزة، وأذكر أكثر من كتاب من كتب التراث يحمل كلمة «النكت» عنوانا دالا عليه، و«النكت» جمع نكتة. واعلم أيها الزميل العزيز أن «النكتة» فى اللغة تعنى النقطة السوداء فى البياض، أو النقطة البيضاء فى السواد، والأثر الحاصل من نكت الأرض أو تقليبها، والمسألة الدقيقة أُخرجت بدقة نظر وإمعان فكر، والجملة اللطيفة تؤثر فى النفس انبساطا. واتهامك اليوم لى إنما هو نكتة بأكثر هذه المعانى لأنه مفارقة غير معهودة، وجملة لطيفة تؤثر فى النفس انبساطا.

وعندئذ ابتسم صاحبى وقال لى: غلبتنى هذه المرة، فأنا لم أكن أعرف كل هذه المعانى للنكتة. ويبدو أنها نكتة منك أن تدلنى على هذه المعانى. فلم أتمالك نفسى من الضحك، وعقّبت باسما: لقد أصبحنا متعادلين إذن، ونكتة بنكتة يا سيدى. ولم يسكت صاحبى بل مضى قائلا: ويمكن أن تضيف إلى ذلك أن ما أدفعك

إلى فعله من إعادة تأمل فى الأفكار، نقوم به معا فى كل لقاء، يفضى بنا كل مرة إلى نكتة جديدة، فنقاشنا فى كل مرة لايخلو من إخراج مسألة ثقافية بدقة نظر وإمعان فكر، والوصول إلى إضاءة جديدة على ما كنا نحسب أنفسنا قد عرفناه وانتهينا منه، كما لو كنا ننكت الأرض فنخرج منها ثمرا جديدا، وفرحتنا بما نخرج هى البهجة التى تؤثر فى النفس انبساطا. قلت لصاحبى دون أن أستطيع إخفاء إعجابى بتوليده هذه المعانى: معك الحق كل الحق، وأرجو أن يكون للحوار بيننا هذا الأثر الطيب فعلا، وأن يحقق لك ما يحققه لى، فأنا من المؤمنين بأن المعرفة لا تكتمل فى ذهن من الأذهان إلا بعد حوار مع عقول متعددة، أو على الأقل بعد مساءلتها بعرضها على عقل غير عقل من يحملها، شريطة أن تكون العلاقة بين العقول علاقة بين أكفاء لا تراتب بينها ولا تمييز، وإلا اختل الحوار ولم يحقق غايته. ولعلى فى حاجة إلى أن أكرر لك ما أنا واثق أنك تعرفه بالفعل من أن الزمن الذى يَدَّعى فيه إنسانٌ المعرفة الكاملة، أو احتكارها، أو الوصول إليها وحده، قد انتهى إلى الأبد، وأصبح فى خبر كان، وربما كان من الأصح القول إن البشرية عانت من هذا الوهم طويلا، وعاشت عليه إلى أن تخلصت منه يوم أن عرفت معنى النسبية فى كل شئ.

ويبدو أن كلامى أعجب صاحبى فأضاف إلى موافقته أن قال: لن أخالفك هذه المرة، بل أوافقك تماما ومن غير مشاكسة،

فالحوار هو لغة الأكفاء حقا، ووسيلة العقول السوية فى مساءلة أفكارها، ما ظلت هذه العقول تؤمن أن المساءلة الحوارية سبيلها فى الوصول إلى بعض اليقين، ذلك لأن اليقين الكامل مستحيل فى المجالات التى نتناقش فيها، خصوصا بعد أن أصبحنا نرى ونقرأ كل يوم ما يزيدنا إيمانا بمعنى النسبية التى تشير إليها، ودعنى أسبقك هذه المرة وأقول لك إن هذه النسبية لا يمكن إشاعة الإيمان بها إلا مع نوع من «التنكيت» الذى يقلب الأرض، ويحفر فى المفاهيم، ويلذع بالسخرية الغفلان أحيانا، والغارق بأوهام معرفته المطلقة أحيانا أخرى، كما لو كان « التنكيت» فى هذه الحالة نوعا من «التبكيت» الذى هو زجر خفيف وسخرية مرحة، تقرن البسمة بإعادة التأمل فى الموقف، وتجعل من الضحكة سبيلا إلى التراجع أو إنطاق المسكوت عنه من الكلام.

قلت لصاحبى وأنا على حالى من الإعجاب به: معك حق فى ذلك كله، ولعله دار بخاطرك ما فعله عبدالله النديم عندما أصدر «التنكيت والتبكيت» فكانت سلاحا من أسلحة المقاومة الشعبية فى مواجهة الاستبداد والتسلط والقيم الجامدة بواسطة البسمة المقرونة بالسخرية، والسخرية كما تعرف أداة العقول التى تروّض الجبابرة، وتنزع عنهم براثنهم الوحشية بإسقاط المهابة عنهم ونزع الخوف منهم، وتحويلهم إلى موضوع لبسمة المقموع

الذى ينتصر بسخرية التنكيت على قامعه الذى جرؤ على تبكيته والنيل من جبروته.

وأخذت الحماسة صاحبى فأضاف: ولذلك كانت السخرية فى تاريخ الفكر علامة العقول التى لا تقنع بما وصلت إليه من معرفة، وتتمرد على الثبات الجامد فى سبيل التغير الحيوى، وترفض الإذعان الكامل لشىء، أو الإطلاق الكامل لأى فكرة أو رأى. وذلك هو ما جعل السخرية فى علاقتها بالتنكيت تجاوز مهمة الاستجمام العقلى إلى مهمة الاستثارة الذهنية. قلت لصاحبى: لا غرابة فى ذلك ما ظل التنكيت عائدا إلى النكتة، وقرين فعل النَّكْت أو الحفر الذى يؤكد نسبية المعرفة ولو بطريق غير مباشر. وأحسب أن إلحاحنا اليوم على هذه المعانى للتنكيت إنما هو إلحاح على ضرورة المراجعة المستمرة التى تحرر الذهن من الخمول. ويبدو أن كلينا يريد توصيل رسالة مؤداها أن الاقتناع الكامل بفكرة من الأفكار، كاليقين المطلق فى مجالات الفكر والإبداع، يؤدى إلى الجمود الذى هو أحد أسباب التخلف الذى يشغلنا ويؤرقنا فى حياتنا التى نحياها، ونرى نتيجته فى اختلاط الأمور من حولنا.

وفجأة بدا على وجه صاحبى أنه تذكر أمرا أوشك أن ينساه، فقال: آه، حقا، وبالمناسبة، حديثك عن التخلف الآن جعلنى أتذكر حديثنا السابق عن الرداءة، فالتخلف من جنس

الرداءة. ولقد فاتنى أن أذكر لك أن حديثك عن الرداءة دفعنى إلى مراجعة الكتابات النفسية فى مجال تخصصى، فاكتشفت أن بعض علماء النفس فى الخارج يهتمون بدراسة العقم من حيث هو نقيض للإبداع، وأن بعضهم فعل شيئا شبيها بما فعله الناقد البريطانى ريتشاردز عندما خصص فصلا لدراسة «الشعر الردىء» فى كتابه عن مبادئ النقد الأدبى.

قلت لصاحبى الذى أفلح فى إعادتى إلى موضوع الرداءة مرة أخرى: ولكن ألا يمكن أن يكون لبعض علماء النفس هؤلاء صلة بما كتبه ريتشاردز، خصوصا أنه كان على صلة وثيقة بمدارس علم النفس المختلفة، ويحمل تقديرا خاصا لاجتهادات المدرسة السلوكية. ومن المحتمل أن هذا التقدير هو ما دفعه إلى وضع نظرية سيكولوجية فى القيمة من ناحية، وحاول أن يخطط لنظرية سيكولوجية فى الاستجابة من ناحية ثانية، وأسهب فى توضيح أوجه العلاقة بين المنبه والاستجابة فى عمليات تلقى القصيدة، الأمر الذى أدى به إلى القيام بتجارب عملية لمراقبة استجابة القراء إلى أنواع القصائد فى كتابه «النقد التطبيقى» من ناحية أخيرة. قال لى صاحبى بعد أن اطمأن إلى أننى قد مضيت فى الطريق الذى شدنى له: لا أعرف الإجابة المحددة الآن ولو حتى على سبيل النسبية التى نتحدث عنها، وأظن أن الأمر ممكن من المنظور الذى تلمح إليه، وسوف أراجع كتبى وأخبرك

بنتيجة المراجعة فيما بعد، لكن الأهم من ذلك هو ما أريد أن ألفت انتباهك إليه، الآن، من أن الحديث عن التخلف أو الرداءة هو بمعنى من المعانى حديث عن العقم، ومن ثم عن غياب الإبداع فى مجالات كثيرة. ولقد لاحظت فى حقل تخصصى وجود بعض البحوث الأجنبية فى دراسة العقم، تنطلق من دافع مهم يتصل بالكشف عن الشروط النفسية والاجتماعية للإبداع، مقابل الشروط المضادة التى تؤدى إلى اختفاء الإبداع، ومن ثم ظهور العقم.

قلت لصاحبى: أنت اليوم فى أحسن أحوالك، ويبدو أنك مُصِرٌّ على أن تكون صاحب المبادرة فى النقاش كله اليوم، وهاأنذا أستسلم أمامك، وأعلن موافقتى على أن الرداءة كالتخلف كلاهما الوجه الآخر للعقم، من حيث هما تدمير للإبداع وتشويه له، ومن حيث هما سبب ونتيجة. وأنت لا يمكن أن تتأمل واحدا منهما من غير أن تجد نفسك مضطرا إلى الحديث عن الأسباب النفسية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التى تجعل الرداءة تفيض على كل ماعداها، وتحيط بنا فى مكان، كما لو كانت تقول لنا: ليس هناك سواى! واندفع صاحبى مضيفا إلى ما أقول: ويمكن أن نقول الأمر نفسه عن التخلف الذى لا ينتج عن سبب واحد، فردى أو اجتماعى، وإنما عن أسباب عديدة: نفسية واجتماعية وسياسية واقتصادية. ومضى صاحبى قائلا: وكذلك

العقم الذى إذا وجد كان سببا للمزيد من العقم، كأنه ذلك النبات النيلى الذى نسميه ورد النيل لأنه ينقسم على نفسه، وكل ما يخرج منه ينقسم على نفسه ، بدوره، إلى الدرجة التى تسد مجرى النهر إذا لم نستأصله ونقاومه.

قلت لصاحبى: معك حق. وأضيف إلى ما تقول: إن الرداءة كالتخلف يمكن أن يكونا حالات طارئة، يسهل إزاحتها فور الانتباه إليها قبل استفحالها وتحولها إلى عقم. أما إذا تحولا إلى عقم فإن العقم نفسه يغدو داء مستعصيا على العلاج إلا بالمداواة الجذرية والمعالجة الشاملة، فالعقم هو توقف الإمكانات الحيوية فى الوجود، كأنه الموت فى الحياة أو حياة الموت. ولذلك كانت أقسى دعوة على امرأة عند العرب، قديما، هى قولهم: أعقم الله المرأة أى صيرّها عقيما. وقد قيل إن العَقَام بفتح العين والقاف من لا يولد له، فالكلمة تطلق على الرجل والمرأة، فالرجل العقيم هو الذى لا خير فيه كالمرأة العقيم التى لا تلد، كلاهما يؤدى – إذا تكاثر – إلى الدنيا العقيم التى تخلو من الخير والخصب والنماء والتغير والتجدد والأمل فى المستقبل، ومن ثم تخلو من إمكانات الحياة، كأنها «الأرض الخراب» التى تحدث عنها الشاعر الإنجليزى ت. إس. إليوت منذ سنوات بعيدة.

ضحك صاحبى بعد أن ظل صامتا وقال: وليست تلك هى الأرض التى نحن فيها لحسن الحظ، فنحن لا نعرف الأرض

الخراب، لأننا قوم نحمد الله على أننا نعيش فى أحسن حال، وكل ما حولنا يقول إنه ليس فى الإبداع أفضل مما كان، وهذا كله بفضل... ولم أدع صاحبى يكمل كلامه، وأوقفته ضاحكا بقولى: هذه نكتة أخرى يا سيدى معناها عندك وحدك، أما أنا فأستأذنك فى الذهاب قبل أن تقودنا النكت إلى التنكيت، ومن ثم إلى التبكيت.

كلمات عن العقم

.كان أول ما فعله صاحبى عندما رآنى أن بادرنى بالحديث قائلا: هل تعرف أننى ظللت أراجع كتبى بالأمس لأعرف المزيد من الدراسات النفسية الحديثة عن العقم من حيث هو نقيض للإبداع على كل المستويات، فاكتشفت دليلا جديدا على ما سبق أن انتهيت إليه من أن التركيز على دراسة الجمال يدفعنا إلى عدم التعمق فى دراسة القبح، فأغلب ما عثرت عليه من دراسات يتصل بالإبداع، ولا يتعرض للعقم إلا من حيث اتصاله بعوائق الإبداع، وليس من حيث هو موضوع للدراسة فى ذاته. قلت لصاحبى: ولكنك لا تعرف أستاذا لى، أعتز بأستاذيته كل الاعتزاز، تولى دراسة العقم من حيث هى نقيض للابتكار فى الشعر. وكان هذا الأستاذ الجليل هو الوحيد بين أقرانه فى هذا الفعل، فلا أعرف بين أساتذتى أو حتى غيرهم من الكتّاب العرب من اهتم بدراسة مشكلة العقم مثلما فعل أستاذى عبدالعزيز الأهوانى عليه رحمة الله، فى كتابه التأسيسى «ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار فى الشعر» الذى صدر عن مكتبة الأنجلو المصرية فى القاهرة سنة ١٩٦٢ منذ ما يزيد على أربعين عاما.

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٩٩٩/٢/٣ .

ولا أعرف على وجه التحديد السياق الذى دفع الأهوانى إلى إصدار هذه الدراسة التى تدور حول الشاعر المصرى القاضى السعيد ابن سناء الملك الذى عاش فى العصر الأيوبى، ومدح صلاح الدين الأيوبى، ونسبه المؤرخون إلى مدرسة البديع التى عدوا القاضى الفاضل زعيما لها، وجعلوا من تلاميذها ابن سناء الملك وابن النبيه وعمر بن الفارض ومحيى الدين بن عبدالظاهر وابن نُباتة وغيرهم، وذلك مقابل مدرسة المعانى التى عدوا البهاء زهير زعيما لها مع صديقه جمال الدين بن مطروح، وجعلوا من تلاميذها أبا الحسين الجزار والسراج الورّاق ونصير الدين الحمامى. ربما كان ما دفع الأهوانى إلى هذه الدراسة هو اهتمامه بالهوامش الشعرية، فقد بدأ حياته بدراسة الموشحات الأندلسية، وأتبعها بدراسة فن الزجل فى الأندلس، فدفعته حماسته لحيوية الإبداع المتصل بالجماهير إلى مراقبة غياب هذه الحيوية عندما يغيض الشعور بالحياة ويختفى من وجدان الشاعر، فتنقطع صلته بالجماهير التى يستبدل بها صلة بديلة مع الشعراء الموتى الذين يتّبعهم اتّباعا. ربما كان الأمر كذلك، وربما كان شيئا آخر. لكن المهم أن عبدالعزيز الأهوانى توقف عند ظاهرة العقم. وحاول أن يكتشفها، ويسلط عليها الضوء، محاولا الوصول إلى أسبابها، وذلك بدراسته شعر ابن سناء الملك بوصفه نموذجا لدراسة قضية أكبر، ظلت تشغل الأهوانى إلى نهاية حياته.

وقبل أن ألفظ الكلمة الأخيرة صاح صاحبى الذى عاد إلى مشاكسته القديمة وقال: ها أنت تعود إلى حيلك إياها، وتجرنى إلى منطقة تخصصك لكى تدفعنى إلى الإنصات إليك، وعدم الإسهام الفاعل معك فى الحوار، لكن قل لى أولا: كيف فعل الأهوانى ذلك؟ قلت: ذلك هو الفرق بين دراسة الأهوانى لشعره ودراسة أقرانه لابن سناء الملك وغيره من شعراء البديع أو المعانى، فزملاء الأهوانى درسوا هؤلاء الشعراء كما تعود أساتذتهم الدرس من دون تفكير فى المنهج المتبع، وكما لو كانوا ينظرون إلى موضوع دراستهم بالعدسات نفسها التى استخدمها غيرهم بوصفها الأداة الطبيعية فى النظر. أما الأهوانى فقلب القاعدة، ونظر إلى العدسات نفسها فى الوقت الذى نظر فيه إلى الموضوع، فاكتشف أنه لابد من تغيير العدسات، وضبط زوايا الرؤية على نحو مختلف حتى يستطيع أن يرى على نحو أدق. وعندما صنع ذلك، فعل الأمر نفسه الذى فعله ريتشاردز مع الاحتراز فى التشبيه بالطبع، ونظر من حيث لم ينظر الآخرون، فخرج على القاعدة الموروثة مستبدلا بالمعتاد غيره الذى لا يبدأ من الابتكار أو الإبداع وإنما يبدأ بالعقم.

همّ صاحبى بمقاطعتى ولكنى أوقفته بيدى أن انتظر، ومضيت فى الكلام قائلاً: كان يمكن للأهوانى أن يدرس شعر ابن سناء الملك مثلما كان يفعل غيره، فيبحث عن التجربة الوجدانية

التى لن يجدها، أو عن جوانب التفرد الإبداعى بمقاييس نظرية التعبير أو مبادئ النقد الجديد الذى كان سائدا فى ذلك الزمان. ولكنه لم يفعل ذلك لإدراكه أنه إذا فعل لن ينتهى به الأمر إلى شىء إيجابى أو حتى جديد، فقرر أن يقلب القاعدة، وأن يبدأ دراسته من حيث نتيجة العقم الذى انتهى إليه شعر ابن سناء الملك، وأن يضع العقم موضع المساءلة، ويقوم بتحليله تحليلا يكشف عن كيفية تشكله وسبل الوصول إليه، فانتهى إلى أن كتب الكتاب الذى يظل وحيداً - فى ما أعلم - من حيث دراسة العقم فى علاقته بالابتكار وليس العكس. وانتهى إلى شىء يشبه بمعنى من المعانى ما انتهى إليه ريتشاردز قبله بسنوات طويلة، وهو أن دراسة عصور العقم فى الفن لا تقل خطرا عن دراسة عصور الابتكار، ذلك لأنه لابد لنا من تعرف علل الضعف وأسباب العقم إذا أردنا لشعرنا أو إبداعنا العربى بوجه عام أن يكون خصبا ناميا حيا.

قال لى صاحبى: إن كلمات الخصب والنماء والحياة التى أنهيت بها حديثك عن إنجاز الأهوانى كلمات دالة من حيث علاقتها بمفهوم العقم نفسه من حيث أصله اللغوى على الأقل. وأوافقك تماما على أن العقم انقطاع للخصب وإيقاف للنماء وتعطيل للطاقة الخلاقة فى الحياة أو القوة الحيوية التى تحدث عنها الفيلسوف برجسون كثيرا، وكتب عنها الكثير فى كتابه

«التطور الخلاق». ولكن يبدو لى أن مفهوم الأهوانى عن «العقم» هو مفهوم عن الخطأ القاتل الذى يمكن أن يقع فيه الشاعر، أو ينتهى إليه الشعر حين ينعزل عن البشر فى عصره، فيقطع الحبل السرى الذى يصله بالحياة الوصل الذى يستمد منه الفن كله الخصب والنماء والحيوية والتجدد.

قلت لصاحبى: معك حق فيما قلت، وأضيف لك ما يشبه الدليل عليه، فقد ردّ الأهوانى عقم الشاعر الذى درسه إلى أن ذلك الشاعر، كبقية أقرانه فى عصره، عاش فى دواوين الشعر العربى القديم أكثر مما عاش فى بيئته المعاصرة، ولم يكن يعنيه أن يكون الشعر صادقا أو غير صادق فى تصوير واقعه الحى، فعاش منعزلا فى شعره عن جماهير الشعب، وعاش منعزلا عن ذات نفسه هو فى علاقتها بالحياة من حوله، ومنعزلا عن اللغة التى ظل يكتب بها، خصوصا بعد أن اتسعت مسافة الاختلاف بين لغة الحديث ولغة النظم، وذلك إلى الدرجة التى أصبحت بها لغة النظم أشبه بلغة أجنبية بالقياس إلى الناظم وإلى أبناء مجتمعه. وعندما تباعد الشاعر عن نفسه وعن الحياة من حوله، وانقطع عن لغة الحياة بالقدر الذى انقطعت لغة النظم عن لغة الناس، لم يجد سوى الاتِّباع مذهبا، والتقليد طريقة، ولم يبق أمامه سوى دواوين الشعراء السابقين مخرجا، فعاد إليهم ليأخذ عنهم، ويضيف إليهم بما هو من جنس صنعهم، كما لو كان

يباريهم فيما سبق أن فعلوه، وينافسهم بما سبق أن قدموه، فتحول شعره إلى مباراة فى إخفاء التوليد، وانقلب إبداعه إلى حيل صنعة لفظية كانت الوجه الآخر من العقم. ومضى الأهوانى فى الكشف عن مظاهر العقم المختلفة، وكيف فهمها أمثال ابن سناء الملك على أنها براعة فى الصنعة مع أنها لم تكن سوى الخطأ القاتل الذى أفضى إلى العقم.

قال لى صاحبى بعد أن أصغى إلىّ دون مقاطعة: ولكن بنفسى شيئاً من هذا الكلام، إذ لا أزال عاجزا عن الاقتناع الكامل بأن أمثال ابن سناء الملك قد انقطعوا عن الحياة فى عصرهم، كما انقطعوا عن ذواتهم، مع أنهم كتبوا عن الحياة فى هذا العصر. وابن سناء الملك إن لم تخنى الذاكرة كتب قصائد عن الوقائع الكبرى فى عصر صلاح الدين، ودخل معارك هجائية مع غيره كما فعل غيره من الشعراء الذين كتبوا فى الغزل والمجون تعبيرا عن أحوالهم النفسية وظروفهم الاجتماعية. قلت لصاحبى: هذا صحيح من حيث الظاهر فحسب، ففى شعر ابن سناء الملك وأضرابه إشارات إلى أحداث العصر، وخاصة ما اتصل منها بأعمال الملوك والأمراء وحروبهم. ولكن هذه الإشارات لا قيمة لها من ناحية القيمة الإبداعية، مهما أطال الشاعر فيها وأسرف، إذا لم تكن وراءها ثروة عاطفية حقة، قادرة على أن تنقل إلينا الحالة الشعورية للشاعر فى لغة تؤثر

فينا، وتوحى إلينا، وتفتح أمامنا من أبواب الحس والشعور ما تزداد به الحياة غنى. والشعر ليس ذكرا للحوادث ووصفا للوقائع الخارجية، وإنما هو استبطان الصدى العميق لهذه الحوادث والوقائع فى النفس، وتجسيد للعام منها بلغة الخاص، والمجرد بلغة العينى الذى تكثفه المشاعر التى يسترجعها الوعى فى تأمل. والأمر نفسه فيما يبدو هجاء وهو ليس سوى نوع من التقليد لقصائد الهجاء الأقدم، أو ما يبدو مجونا وغزلا وهو ليس سوى تقليد لمجون أبى نواس أو غزل ابن الأحنف قديما.

ولم يقاطعنى صديقى هذه المرة ولا بادرنى بسؤال، وإنما ظل صامتا كأنه يحثنى على المضى فيما أنا فيه، فأضفت قائلا: إن الأهوانى قد التفت إلى هذا الأمر فى مقدمة كتابه، وأبانه بما كدت أنقله عنه من كلماته التى حفظتها ذاكرتى لكثرة إعجابى بكتابه. وقد ازددت إعجابا بما نبه إليه من خطأ الدارسين الذين يتوقفون أمام الشعر القديم متصورين أنه مجرد ذكر للحوادث ووصف للوقائع الخارجية، محاولين تصنيف تلك الحوادث وترتيبها حسبما وردت فى شعر الشاعر، معتقدين أنهم قد أدوا واجبهم فى دراسة الشاعر والكشف عن صلاته بعصره وبيئته. والواقع أن هذا النوع من الدارسين يرتكب فى حق الدرس الأدبى ما يشبه الخطأ الذى ارتكبه أمثال ابن سناء الملك، فابن سناء الملك انحرف بمفهوم الشعر حين انقطع به عن الطاقة الحية

الحياة حتى فى داخل نفسه، وهذا النوع من الدارسين ينحرف بمفهوم الشعر بالقدر نفسه، خصوصا حين يتصورونه تسجيلا وتوثيقا خارجيا للوقائع العامة أو الخاصة، وحين يخلطون بين التقليد والابتكار، ويستبدلون مهمه المؤرخ أو كاتب الحوليات بمهمة الشاعر الذى يبتدع رؤيته الخاصة للعالم، ملتقطا بحسه وحدسه ما استقر فى أعماق الجماعة التى يعيش معها، مجسدا ما ينطوى عليه من مشاعر خفية غامضة لا تراها الجماعة أو تدركها إلا فى شعره، فتزداد إدراكا لحياتها ومعرفة بما لم تدركه من قبل، وما كانت لتدركه - لولا الشعر - من علاقات وجودها فى التاريخ وبالتاريخ.

بدوى وصاحبه ريتشاردز

قابلت صاحبى المشاكس فى ردهة كلية الآداب، بعد أن فرغ كلانا من محاضراته، فأقبل علىّ ببشاشته المعهودة ومحبته الخالصة. وبعد أن تبادلنا التحية، وأخذنا نشق طريقنا خارج الكلية، أوقفنى لنستمتع بشمس أول يناير التى تبعث الدفء فى الأوصال، وتخفف من برودة الطقس فى هذا الشهر الذى نستفتح به عامنا. ولم يعطنى صاحبى الفرصة لتبادل الأمنيات الطيبات بحلول العام الميلادى الجديد كما تعودنا كل عام. ورأيت على وجهه علامات اللهفة التى تسبق أسئلته التى يبادرنى بها كلما شغلته قضية من قضايا الأدب والنقد الأدبى التى يضعها فى الموضع الثانى من اهتماماته بعد تخصصه المباشر. وعندما لاحظ أن علامات اللهفة التى على وجهه وجدت الاستجابة لها فى علامات وجهى، بادرنى بسؤال ردنا إلى سياق حوارنا عن الرداءة. وقال: هل تعرف أننى ظللت أفكر فى جملة عابرة وردت فى كلامك عن محمد مصطفى بدوى، خصوصا حين ذكرت أن اهتمام بدوى بأفكار الناقد الإنجليزى الكبير إيفور أرمسترونج ريتشاردز (١٨٩٣-١٩٧٩) الذى كان يعد واحدا من أعظم نقاد

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٩٩٩/٢/١٠ .

العصر فى الستينيات هو ما دفع به إلى ترجمة كتاب هاملتون «الشعر والتأمل» ونشره فى التاريخ نفسه الذى نشر فيه ترجمته عن «مبادئ النقد الأدبى»، وأن صدور هذين الكتابين المتعارضين كان حدثا دالا على الموقف النقدى الرحب لمحمد مصطفى بدوى الناقد على نحو يصعب نسيانه.

قلت لصاحبى: وبالمناسبة، هل تعرف أن الذى راجع ترجمة بدوى لكتاب ريتشاردز هو لويس عوض وأن سهير القلماوى هى التى راجعت ترجمته لكتاب هاملتون عن «الشعر والتأمل» الذى هو كتاب معارض لتوجه ريتشاردز. وكلا الاثنين -لويس عوض وسهير القلماوى- من الأساتذة المشهود لهم بالقدرة والكفاءة فى عمليتى الترجمة والمراجعة، ذلك على الرغم من تباين ما بينهما فى التوجه النقدى والفكرى والتخصصى على السواء، فسهير القلماوى - عليها رحمة الله - كانت أستاذة للأدب العربى والرئيسة الأولى والأخيرة لقسم اللغة العربية فى كليتنا هذه، ولويس عوض كان أستاذ الأدب الإنجليزى فى الكلية نفسها، وظل كذلك إلى أن طرد من الجامعة المصرية بعد أزمة مارس سنة ١٩٥٤، حين كان هو وزملاء له من أنصار الديموقراطية التى دافعوا عنها فى تصاعد الأزمة التى ترتب عليها طردهم من الجامعة.

صاح بى صاحبى الذى قاطعنى قائلا: ها أنت قد عدت إلى الاستطراد يا حفيد الجاحظ. دع عنك هذا الحديث، واتركه

إلى وقته، وحدثنى عن سر اهتمام محمد مصطفى بدوى بكتاب ريتشاردز ودلالة ترجمة هذا الكتاب فى ذلك الوقت. قلت لصاحبى وأنا أرد عليه مشاكسته: سمعا وطاعة أيها الصديق المستبد الذى لا أعرف لماذا يكره الاستطراد مع أن الاستطراد هو تعبير عن التدفق التلقائى للحوار غير المصنوع، وهو ترويح للقلوب حتى لا تعانى من سأمة جفاف التجريدات الفكرية والعلمية. ولكى لا تغضب وتقاطعنى، دعنى أخبرك أن محمد مصطفى بدوى من المترجمين الذين لم يكونوا يترجمون لمجرد الترجمة، أو لاستجلاب المنفعة المادية، وإنما لأنهم يرون فى الكتاب الذى يختارونه فائدة لابد من نقلها إلى القراء فى وطنهم، فالترجمة عند هؤلاء عملية تأسيس للثقافة التى ينتسبون إليها أصلا، ودعم لها بما يفتحها على الفكر العالمى الذى يفيدها الحوار معه والتفاعل الخلاق مع نظرياته. ولذلك اختار بدوى كتاب ريتشاردز «مبادئ النقد الأدبى» لأنه شعر بمدى أهمية الإضافة التى تحققها ترجمة هذا الكتاب فى الثقافة النقدية العربية، ومدى الثراء الذى تتيحه مناقشة أفكار الكتاب من منظور الناقد العربى فى مطلع الستينيات، وهو ناقد كان لا يزال يعانى وضعا سلبيا شبيها بذلك الوضع الذى واجهه ريتشاردز عندما خصص الفصل الأول من كتابه للحديث عن فوضى النظريات النقدية وأتبعه بالحديث عن الحالة الجمالية الوهمية التى انتقل منها إلى تأمل لغة النقد.

قال صديقى: يعنى ذلك أن محمد مصطفى بدوى وجد فى كتاب ريتشاردز محاولة جريئة للتفكير المنهجى من وجهة نظر أصيلة. وأحسبنى أضيف إلى ذلك أن كتاب رتشاردز عندما صدر سنة ١٩٢٦ كان - إلى جانب كونه تمردا على فوضى النظريات النقدية - محاولة منهجية صارمة لإقامة النقد على أساس علمى راسخ. وكان ريتشاردز فى ذلك متأثرا بالنزعة التجريبية التى كانت غالبة على تفكيره فيما أعلم. وهى النزعة التى دفعته إلى التعاطف مع المدرسة السلوكية فى علم النفس، ومن ثم التركيز فى فهم التجربة الجمالية على الاستجابة السلوكية التى تخلفها فى المتلقى من ناحية، وعلى صلة هذه الاستجابة بنظرية فى القيمة من ناحية ثانية. وأخيرا، على نظرية فى التوصيل لا تقل فى الأهمية.

وأسعدنى استخدام صاحبى لخبرته فى الدراسات النفسية، فأضفت إلى الثناء عليه قولى: معك حق فى كل ما قلت. ويعنينى فيه بوجه خاص الإشارة إلى القيمة. وأتصور أن محمد مصطفى بدوى أعجب بالتماسك المنطقى للنظرة النفسية فى تفسير القيمة الجمالية عند ريتشاردز، وما يترتب على هذا التفسير من إرجاع الجمال إلى القدرة على إحداث أكبر قدر ممكن من التناسق والتناغم بين الدوافع والنزعات النفسية

المتعارضة. ولذلك قرن ريتشاردز قيمة الجمال فى الإبداعات الإنسانية بالقدرة الفريدة للخيال على تكوين علاقات جديدة منسجمة بين عناصر غير منسجمة أصلا. وكان من نتيجة ذلك القول بأن نوع الخيال وقدرته هما ما يميزان الفنان المبدع عن غيره، ذلك لأن قيمة الفن الجمالية هى الوجه الآخر من قدرة الفنان الخيالية التى تمكنه من التوفيق بين العناصر المتعارضة والموضوعات المتباينة، فى علاقات جديدة، تفتح للوعى أفقا جديدا من الإدراك والرؤية. وليس ذلك بالأمر الغريب، فنحن عادة ما نكرر أن خيال الشاعر - مثلا - هو الذى يمكنه من خلق قصائد ينسج صورها من معطيات الواقع المتناثرة والمتنافرة، ولكنه يجاوز حرفية هذه المعطيات وواقعيتها بإعادة تشكيلها فى علاقات نسقية جديدة، علاقات تحطم سور مدركاتنا العرفية، وتجعلنا نجفل لائذين بحالة مغايرة من الوعى، نشعر معها بأن كل شىء يبدأ من جديد، ويكتسب معنى مباينا من الانسجام الذى لا سبيل إلى شعورنا به قبل استجابتنا إلى التجربة الجمالية.

ويبدو أن حماستى المتدفقة فى صياغة هذه الأفكار قد أجبرت صاحبى على الإنصات، والانتظار إلى أن أفرغ من تبسيط أفكار ريتشاردز، فظل على حسن استماعه إلى أن فرغت من الحديث الذى دفعه إلى التأمل، واستغرق فى تأمله إلى الدرجة التى ألهته عن مقاطعتى، فنظر إلىَّ كما لو كان يشجعنى

على المضى فى الكلام، فأضفت قائلا: ويبدو أن محمد مصطفى بدوى قد رأى فى ذلك الوقت أن ريتشاردز مصيب كل الإصابة فى تأكيده أهمية التنسيق والانسجام ومدى حيويتهما فى كل تجربة جمالية بوجه عام، وكل تجربة شعرية بوجه خاص. وربما كان ذلك نتيجة نزعة جمالية لا تخلو من ميل كلاسيكى يؤثر أن يرى الجمال فى النظام، ويرى النظام فى الفوضى، ويرد التكثر إلى وحدة، والتشظى إلى نسق يؤكد معنى الانسجام الذى هو أصل القيمة الجمالية. ولكن محمد مصطفى بدوى انتهى فى الوقت نفسه إلى أن ريتشاردز مخطئ كل الخطأ فيما عدا ذلك، سواء فى تفسيره لذهن الشاعر وشخصيته أو تفسيره للفن والأخلاق، أو تفسيره للعلاقة بين الشعر والحياة ومكانة الشاعر فى المجتمع. واستعان على إبراز بعض ذلك بترجمة كتاب هاملتون المغاير فى الاتجاه. ولم يقتصر بدوى على ذلك بل أضاف بالكتابة عن ما انتهى إليه من درس ريتشاردز توضيح أن موقفه من ريتشاردز لا يرجع إلى خطأ الثانى فحسب، بل إلى ما تصوره بدوى، وقتها، تأثيرا ضارا لكتاب ريتشاردز على النقد الأدبى، لا فى نظرية الشعر وحدها ولا فى النقد الأدبى فحسب، وإنما فى تأليف الشعر أيضا، فالشاعر الحديث يتميز بدرجة كبيرة من الوعى بالذات ويتأثر تأليفه بالنظريات إلى حد كبير فيما كان يرى بدوى خلال تلك السنوات.

وتدخل صديقى ليقاطعنى بقوله: ولا يخفى علّيك - بالطبع - أن موقف بدوى على هذا النحو يمكن أن نعده موقفا معاديا للحداثة على نحو من الأنحاء، وأقرب إلى ميله الكلاسيكى الذى تجلى فى تجاربه الرومانتيكية القديمة فى الكتابة الشعرية. قلت لصاحبى: وهل تعرف أنه كان واحدا من شعراء الطليعة فى الأربعينيات، وله ديوان شعر مطبوع بعنوان «رسائل من لندن» فضلا عن مجموعة قصائد أخرى بعنوان «أطلال».

ويبدو أن صاحبى وجد ما يدفعه إلى مقاطعتى هذه المرة، فاندفع صائحا: أعرف ذلك، ولا تحسب أنك تحتكر معرفة كل شيء. والأهم من معرفتى أو عدم معرفتى هو السؤال: كيف يجتمع الميل الكلاسيكى مع التجارب الرومانتيكية؟ أليس فى ذلك تناقض ينشأ عن الجمع بين الأضداد؟ قلت لصاحبى: ليس فى الأمر تناقض لو تجاوزنا المعانى الظاهرية السطحية، فما أقصد إليه بالميل الكلاسيكى لا يعنى المذهب الكلاسيكى المعروف بمبادئه التاريخية الثابتة، وإنما أقصد إلى الحرص على النظام الذى هو حرص على التمسك بكل ما يؤكد الانسجام فى الكون، ومن ثم النفور من الفوضى واللا انسجام والتشظى والعبث واللامعنى على السواء، وهذا النوع من الميل يكتسب الصفة الكلاسيكية فى المنزع لا المذهب، ما ظل يتقارب مع الكلاسيكية فى هذا المعنى وحده ويغايرها فيما عداه. ولا يتناقض هذا الميل مع هذه الصفة

الرومانتيكية أو تلك فى تجارب الإبداع، ما ظلت هذه التجارب نافرة من تطرف الذات فى الغوص إلى القاع من أطلنطيس الأعماق، حيث دوامات اللاوعى وبراكين اللاشعور المتشظية بحمم اللامنطق. ولذلك كان بدوى ينفر من قصيدة النثر التى جذبت إليها رفيق صباه إدوار الخراط ومعه صديقهما المشترك محمد منير رمزى، وظلت تجاربه الشعرية فى المنطقة التى تتجاور فيها النزعة الذاتية الرومانتيكية مع الميل الكلاسيكى الذى يرى الجمال فى النظام ويبحث عن النظام فى الفوضى.

الاستراية فى النظرية

قال صاحبى – بعد أن حَدَّثته عن بقايا نزعة رومانتيكية فى شعر محمد مصطفى بدوى: ولكن حتى لو صح ذلك، فلماذا يدفع ذلك محمد مصطفى بدوى إلى مهاجمة الشاعر الحديث الذى يتميز بدرجة كبيرة من الوعى بالذات والتأثر بالنظريات؟ قلت: لأن الرومانتيكية تنطوى على التسليم بتلقائية الكتابة الشعرية، وفطرية الإبداع الذى لا يعرف الصنعة، وعفوية الاسترسال أو التدفق الوجدانى الذى لا يأبه كثيرا بالتنظير. ولا تنس أن «نظرية التعبير» التى هى الوجه النقدى للإبداع الرومانتيكى تفتح الأبواب للانطباعية أو التأثرية بما يجعل من النقد الأدبى استجابة ذوقية عفوية للكتابة الإبداعية.

قال صاحبى: يبدو أن ذلك كان السائد فى النصف الأول من الستينيات، حيث كانت بقايا نزعة الوجدان الفردى أو الوجدان الجمعى لا تزال ماثلة فيما كنا نقرأه فى ذلك الوقت لكبار المبدعين، وحيث كانت تشيع أفكار محمد مندور وأستاذه طه حسين عن السذاجة الشعرية وأهمية التلقائية أو التدفق

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٩٩٩/٢/١٧ .

الشعرى، وكيف أن الشعر العظيم ظل قرين عصور الفطرة فى التاريخ. قلت لصاحبى: معك حق فى ما تقول. وأضيف إلى ذلك أن ما كان شائعا فى الستينيات من الميل إلى النقد التطبيقى، والانصراف عن التنظير، إنما يرجع إلى ميراث نقدى عربى قديم، وجد سنده الأقوى فى طه حسين الذى لم يتردد فى مخاصمة صديقه محمد حسين هيكل حول معنى النقد الأدبى فى العشرينيات من هذا القرن. قال صاحبى: وكيف كان ذلك؟ قلت: كان طه حسين متأثرا بكتابات المدرسة التأثرية فى النقد، ميالا إلى الاستجابة العفوية للأعمال الأدبية، ممارسا للنقد التطبيقى بوصفه نوعا موازيا من الإبداع الأدبى، ولذلك قسم الأدب إلى قسمين: الأدب الإنشائى، وهو فنون الأدب التى نعرفها من شعر وقصة ومسرحية، والأدب الوصفى، وهو النقد الأدبى الذى يدور حول الأعمال الأدبية ويوازيها فى الإبداع. وقد رفض محمد حسين هيكل هذه النظرة نتيجة تأثره بالفلسفة الوضعية فى عمومها، ونظرية الناقد الفرنسى هيبوليت تين عن الزمان والمكان والعرق فى خصوص توجهها. وفى حين أصرّ محمد حسين هيكل على ضرورة أن يلحق النقد الأدبى بدائرة العلم، على الأقل بمعناه المستخدم فى العلوم الإنسانية والاجتماعية، ذهب طه حسين إلى النقيض، وألَحّ على أن النقد الأدبى أدب وصفى، يشبه الأدب فى جوانب عدة، منها أنه يُصَوِّرُ نفسية الناقد فى

الوقت الذى ينقد فيه، تماما كما يعكس الأدب مشاعر صاحبه وقت الكتابة.

قال صاحبى: وطبيعى أن يترتب على نظرة طه حسين الميل إلى النقد التطبيقى بالمعنى الذى يجعل منه فضاء مفتوحا لذوق الناقد وانطباعاته، ويتزايد النفور من النقد النظرى الذى يمكن أن يتهم بأنه نقد يخلو من نضارة الذوق وعفوية الاستجابة وبراءة التلقى. قلت لصاحبى: وهذا ما حدث تماما، خصوصا عند تلامذة طه حسين الذين تأثروا بشخصه ومذهبه النقدى على السواء. وأشهر هؤلاء محمد مندور الذى بدأ من حيث انتهى أستاذه طه حسين، وظل يرفع شعار تلقائية الاستجابة النقدية بما جعل من النقد التطبيقى القائم على الذوق والوجدان نقيضا للنقد النظرى القائم على العقل والاستنباط، بل بما جعل من وجود أحدهما نفيا لوجود الآخر. ولذلك هاجم مندور كتابات أمثال قدامة بن جعفر فى التراث، وعدها نموذجا للذوق السقيم، بينما رفع من شأن الآمدى والجرجانى اللذين عدّهما نموذجا للناقد التطبيقى الذى لا يعتمد إلا على الذوق، ولذلك، أيضا، هاجم مندور دعاة الأفكار الوضعية الذين تمسكوا بأهمية النظرية النقدية بوصفها الدليل العقلى الذى ينبغى أن يهتدى به الناقد، كى لا تُضِلُّه تلقائية الذوق التى يمكن أن تنقلب إلى فوضى. ولا تنس أن محمد مندور كانت له مناظرة نقدية شهيرة مع زكى

نجيب محمود فى الأربعينيات، وكان زكى محمود يؤكد أهمية النظرية والتنظير فى الممارسة النقدية، بينما كان مندور يميل عن ذلك، ويرى فى التنظير إجدابا للممارسة النقدية، وتجفيفا لمنابع الذوق العضوى فى الفعل النقدى، ويدعو إلى الإعلاء من شأن النقد التطبيقى على حساب النقد النظرى الذى ظل ينظر إليه شذرا طوال حياته.

قال صاحبى: وإذن فأنت تعتقد أن شيوع هذا الاتجاه واستمراره فى الهيمنة خلال النصف الأول من الستينيات هو الذى دفع محمد مصطفى بدوى إلى التوجس من النزعة العلمية الصارمة والمنحى التجريبى (الإمبريقى) الغالب على كتاب ريتشاردز، وذلك من منظور يستريب فى ترك العنان للنزعة العلمية فى النقد، ويؤثر الإبقاء على سماحة الذوق وموهبة القارئ المتميز. قلت لصاحبى: هذا صحيح إلى حد كبير. لكن مع احتراز مهم، فقد ظل بدوى معجبا بكتاب ريتشاردز النقدى، خصوصا فى انضباطه المنهجى و محاولته الكشف عن أسرار عملية التوصيل، تلك المحاولة التى قادته إلى التركيز على اللغة الأدبية والتوغل فى معرفة أسرارها بالقياس إلى لغة العلم. ولولا إعجاب بدوى بكتاب ريتشاردز ما ترجم الكتاب ابتداء، وما قدم له تقديما متميزا، وما أضاف إليه ترجمة كتاب ريتشاردز الصغير عن

"العلم والشعر". ويمكن أن أضيف إلى ذلك ما رآه بدوى فى منهج ريتشاردز من أساس علمي يبعدنا عن العشوائية والذاتية، وما أعجب به من التلاحم المنطقى لمنهج الكتاب، وذلك من المنظور الذى يجتذب الباحثين عن النظام فى حياة بدت أغلب الأشياء فيها بلا نظام. ومع ذلك فإن إعجاب بدوى بريتشاردز لم يمنعه من نقده، سواء فى إسرافه فى النزوع العلمي من ناحية، وهجومه على نظرية الحدس عند برجسون من ناحية ثانية.

قال صاحبى الذى كان مستغرقا كل الاستغراق، يستمع إلى ما أقول استماع المشوق إلى المزيد: ولكن ما علاقة الفيلسوف برجسون شبه المتصوف ببدوى وصاحبه ريتشاردز الذى هو أبعد ما يكون عن التصوف فيما أعرف عن نزعته السلوكية فى التحليل النفسى. قلت: معك حق فى إبعاد ريتشاردز عن التصوف، فقد اتخذ موقفا مضادا من نظرية برجسون فى الحدس، ونفر نفورا واضحا من آرائه شبه الصوفية، وذلك لأنه كان يدعو إلى بناء النقد على أسس علمية. أما بدوى الذى لم تفارقه جذوره الرومانتيكية القديمة فأذكر أنه كتب، مرة، قائلا إن دينه لبرجسون عظيم. وعلى الرغم من أنه لم يكن يقبل نظرية برجسون فى الحدس بوصفه ملكة تعارض العقل أو التفكير الاستدلالى، وهو فى ذلك متأثر بريتشاردز بمعنى من المعانى،

فإنه كان يؤمن أن نظرية برجسون فى الديمومة والحرية صادقة بشكل عميق، وأنها لم تترك أثرها فى تفكيره وحده وإنما فى نظرته الخيالية وكتابته الإبداعية على السواء. ولذلك رفض ما انتهى إليه ريتشاردز فى التعليق على انتشار المذهب البرجسونى الذى وصفه بأنه غزو لفساد خلقى. وذهب بدوى فى الرد على ذلك إلى أن الكثيرين ممن لم يفهموا برجسون اتخذوا من فلسفته مسوغا لآرائهم الحمقاء المخبولة، ولكننا إذا فهمنا هذه الفلسفة على حقيقتها وجدنا أنها مران ذهنى صارم. إن التفكير الواضح فيما يتعلق بالحركة الحيوية للحياة أشق بكثير من التفكير الواضح فيما يتعلق بعالم ثابت منظم، عالم ركبه الإنسان لكى يسهل على نفسه عملية تحليله.

سكت صاحبى الذى أخذه التأمل، وكنا نسير وراء كلية الآداب، حول مستطيل العشب الأخضر الذى يفصل بينها وبين مبنى المكتبة، فتركنى أكمل الكلام دون مقاطعة، فمضيت قائلا: وأظن أن رحابة الموقف النقدى لبدوى، أعنى الرحابة التى جعلته يجمع ما بين برجسون وريتشاردز على السواء، ناقدا كلا منهما فى الوقت ذاته، هى ما انتهت به إلى الإسهام فى توسيع دائرة معارف المثقف العربى فى زمنه، فأفادنا بترجمته كتاب ستيفن سبندر "الحياة والشاعر". وأذكر هذا الكتاب جيدا لأن أستاذتى

سهير القلماوى عليها رحمة الله هى التى راجعت ترجمته، كما راجعت ترجمة كتاب هاملتون. ولم يتركنى صاحبى أكمل الجملة وقاطعنى قائلا: أخشى أن تستطرد كعادتك، وتترك الموضوع الذى أثرت اهتمامى به حول النقد التطبيقى والنقد النظرى. ولذلك دعنى أسألك عن رأيك فى الموضوع. هل أنت من حزب طه حسين ومندور أم أنك من حزب هيكل وزكى نجيب محمود؟ قلت: مادمت قد طرحت السؤال صريحا على هذا النحو فالإجابة أننى مع الحزبين على السواء.

قاطعنى صاحبى مرة أخرى قائلا: ولكن هذه وسطية، وأنت تكرر كثيرا أن الوسطية قريبة من التلفيقية. قلت: لا يا سيدى. وإنما هى محاولة للجمع بين الأضداد فى مفهوم جدلى. فالنقد الأدبى تنظير وتطبيق على السواء. وهو أشبه بالطائر الذى لا يطير من غير جناحين. النقد النظرى يستنبط القواعد والمفاهيم الكلية من الأعمال الأدبية المتعينة ليصوغ النظرية التى تهدى خطى الناقد. والناقد الذى يزعم أنه لا يبدأ من نظرية، ولو على مستوى اللاوعى، إنما هو ناقد يضلل نفسه ويضلل غيره. ولذلك حتى فى دائرة النقد التطبيقى فالناقد يبدأ من نظرية، ولكنه يغدو ناقدا خائبا لو طبق قواعد النظرية تطبيقا حرفيا، ذلك لأنه يتمثل النظرية لينساها على مستوى الممارسة، ويسلم نفسه للنص،

ويخرج من ممارساته العملية بأفكار جديدة تضيف إلى النظرية وتثريها. ولذلك فالعلاقة بين النظرية والممارسة النقدية هى علاقة تفاعل بين طرفين يقوم كل منهما بتعديل الآخر ومراجعته على نحو مستمر. وإذا طغى أحدهما على غيره، فقدت العملية النقدية عنصر المراجعة والتعديل، ومن ثم فقدت حافز التغير ودافع التطور. إن وجود الاثنين معا أشبه بوجود الجناحين اللذين يحلق بهما طائر النقد الأدبى إلى آفاق أبعد وأبعد. والصحيح فى النقد الأدبى أن نسلم لدعاة الذوق فى النقد التطبيقى بسلامة موقفهم الجزئى، ونسلم لدعاة التنظير بسلامة موقفهم الجزئى أيضا، لكن الأصح أن نصل بين الموقفين الجزئيين فى موقف كلى موحد، أكثر تركيبا وفاعلية، ومن ثم أكثر قدرة على المراجعة الذاتية التى هى السبيل الأولى إلى التجدد الواعد والتطور الخلاّق.

وأدهشنى صاحبى بأنه لم يختلف معى على مجرى عادته، بل قال لى وهو لا ينظر إلىّ، فقد كانت عيناه تمرح فى الفضاء الذى يحيط بمبانى الجامعة: معك حق فى ما تكرره، عادة، من أن علينا أن نبدأ من حيث انتهى أساتذتنا، لنمضى إلى أفق أكثر وعدا، مؤكدين معنى الدرس الذى تعلمناه منهم، حين بدأوا، بدورهم، من حيث انتهى أساتذتهم ليضيفوا إضافاتهم الكيفية التى نبدأ نحن منها بوصفها نقطة بداية وانطلاق وليس بوصفها

نقطة نهاية أو اتِّباع. ولم أعلّق على ما قاله صاحبى بشىء، وإنما تركت عينىّ تمرحان فى فضاء الجامعة التى أسهم هؤلاء الأساتذة فى تأكيد معناها بوصفها الأفق الخلاّق لفعل المساءلة الدائمة.

الكلام الرطيط

ما إن رآني صاحبي المشاكس خارجا من قاعة الدرس حتى بادرني بقوله: أين كنت في مساء الأمس؟ لقد هاتفتك، ولكني لم أجدك بالمنزل. قلت له: كنت في ندوة دعاني إليها صديقي فلان. سألني صاحبي عن المشاركين في الندوة، فحدثته عن الأسماء والموضوعات المطروحة. ويبدو أنه لاحظ نبرة عدم رضا في صوتي، فاستغل الفرصة، وسألني: وما انطباعاتك السلبية عن الندوة؟ فقلت له: ولماذا لا تسألني عن الانطباعات الإيجابية أولا؟ ضحك صاحبي ضحكته الماكرة قائلا: ألم نتفق من قبل على ضرورة أن نقلب النظرة المعتادة، ونتطلع إلى الوجه السلبي للظواهر؟ قلت لصاحبي: لم أتفق معك على ذلك. وكل ما أذكره أننا تحاورنا عن العقم والقبح، وقلنا إننا لابد أن نهتم بهما في ذاتهما، كما قلنا إننا لن نعرف قيمة الابتكار أو الجمال إلا بمعرفة نقيضيهما، فبضدها تتميز الأشياء، وتبريرك السؤال عن السلبي في الندوة لا يدخل في دائرة ما تحدثنا عنه، ولكنه يدخل في دائرة مكرك المعتاد في مشاكستي، فقد كانت للندوة جوانبها الإيجابية وجوانبها السلبية على السواء، ومن الإنصاف ذكر هذه الجوانب وتلك.

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٩٩٩/٣/١٠ .

لم يتسرع كعادته فى الرد، أو يقاطعنى، وإنما تركنى أنتهى مما قلت، وتطلع إلى عينى مباشرة وهو يشاكسنى بقوله: لا بأس فى كل ما قلت، وأوافقك عليه. لكنى يا صديقى مهتم بالجانب السلبى للندوة وليس بالجانب الإيجابى، فلماذا لا تحدثنى عنه، وحدسى أن الجانب السلبى أكثر طرافة ولفتا للانتباه من الجانب الإيجابى. قلت لصاحبى: لا أعرف من أين أتيت بهذا الحدس، وعلى أى حال فمن الصعب أن أحدثك عن جوانب سلبية، والأسهل أن أحدثك عن أكثر المسائل التى اختلفت فيها مع بعض الشعراء الشباب الذين حضروا الندوة. قال صاحبى: وهل هم شعراء حقا أم من كتّاب ما يدعى «قصيدة النثر» التى لا أفهم سر دفاعك عنها إلى اليوم؟ أوقفت صاحبى عن الاستطراد مقاطعا بقولى: دع عنك «قصيدة النثر» فى ذاتها الآن، فمن الممكن أنْ نتحدث عنها فى المستقبل، ودعنى أخبرك بالخلاف الذى لا يزال يثيرنى فى حديث بعض هؤلاء عن اللغة؟ قال صاحبى: لن يضيرنى كثيرا تأجيل هجومى على قصيدة النثر، فالمهم، الآن، أن أسمع ما قاله بعض هؤلاء عن اللغة.

قلت لصاحبى: بدأ الخلاف بأننى لاحظت أن الكثيرين من الشباب الذين يكتبون قصيدة النثر إنما يكتبونها استسهالا، وفرارا من إتقان الأداء اللغوى الذى يتطلبه الشعر بوجه خاص، كأنهم لا يعلمون أن قصيدة النثر الحقيقية أصعب فى كتابتها

فنيا من قصيدة التفعيلة أو القصيدة العمودية، لأن قصيدة النثر لا تنبنى على الأطر الإيقاعية الخارجية التى تغدو عكازا للشاعر إذا تناقصت درجة التكثيف الداخلى فى علاقات قصيدته، وما أسهل أن يلاحظ الخبير بالشعر أن الكثير من القصائد التفعيلية والعمودية لا تستند إلا على هذه الأطر الخارجية، بعيدا عن خصائص «الشعرية» التى تجاوز مجرد الوزن والقافية.

قصيدة النثر لا يمكن أن تكون أو توجد إلا معتمدة على أعلى درجة من الكثافة الشعرية الداخلية، الكثافة التى تجعل لقصيدة النثر إيقاعها الخاص النابع من علاقات تراكيبها وعلاقات دلالاتها. ولا يمكن أن يتحقق ذلك إلا بمعرفة أسرار اللغة التى تكتب بها القصيدة. ولا أعنى بالمعرفة إتقان قواعد النحو والصرف فحسب، وإنما الجمع بين ذلك الإتقان والمعرفة الرهيفة بالمفردات اللغوية من حيث تشكلها فى علاقات جديدة تفتح آفاقا واعدة من الرؤية والرؤيا على السواء. ولكن للأسف فإن أغلب ما يكتبه شباب هذه الأيام تحت اسم قصيدة النثر إنما يدل على عدم المعرفة بقواعد النحو والصرف، وعدم الإحساس بشعرية التركيب اللغوى حتى عندما يخلو من الوزن، ولذلك نقرأ الكثير من الكلام الرطيط تحت عنوان قصيدة النثر، ولا علاقة لهذا الكلام لا بالقصيدة ولا بالنثر العربى.

ولم يطق صاحبى صبرا عندما وصلت إلى هذا الحد، وقاطعنى قائلا: تعجبنى صفة «الرطيط» هذه. خَبِّرْنى أين عثرت على هذه الكلمة التى لم أسمعها إلا منك اليوم؟ قلت لصاحبى: دع عنك السخرية فالكلمة موجودة فى «لسان العرب» وتستخدم اسما وصفة على السواء، فالرطيط هو الحمق والأحمق على السواء، وفى «اللسان» كذلك أن الرطيط هو الجلبة والصياح. والكلام الرطيط هو الكلام الأحمق الذى يحدث جلبة بلا معنى، ويخلو من الذوق والرهافة والإحساس الداخلى بشعرية اللغة. والكثير من قصائد النثر التى يكتبها الشباب اليوم تنطبق عليها هذه الصفة، فهى كلام لا علاقة له بالشعر ولا باللغة التى أعرفها على الأقل.

قال صاحبى بنبرة لا تخلو من بعض الشماتة: وهل تعرف أن بعض هؤلاء ينسبون رطيط كلامهم إلى الحداثة؟ قلت: نعم أعرف. ولكن هؤلاء لا علاقة لهم بالحداثة بأى معنى أصيل من معانيها، فلم يقل أحد إن الحداثة هى هدم لقواعد اللغة. وكيف تهدم قواعد اللغة من نحو وصرف وهى الأساس فى عملية التعقل نفسها؟ ولم يقل أحد إن الحداثة هى الجهل بأسرار اللغة، وهل يمكن لشاعر أن يكتب شعرا حقا وهو يجهل أسرار لغته؟ لن أقول لك ما قاله الشاعر الحداثى لصديقه الرسام: إن الشعر يكتب بالكلمات، وإنما أقول: إن الوعى العميق المرهف باللغة هو

أصل الموهبة الشعرية. هذا الوعى العميق المرهف باللغة هو ما يفتقده الكثيرون من متشاعرى هذه الأيام العجيبة التى نعيشها.

ولم يتركنى صاحبى أكمل الكلام فقاطعنى بقوله: وبماذا ردّ عليك بعض الشباب الحاضر فى الندوة على هذا النحو الذى استفزك؟ قلت: حدثنى واحد منهم عن الاقتران بين الإبداع الحقيقى والتمرد على اللغة. وحدثنى ثان عن أن البحث عن سلامة القواعد النحوية والصرفية إنما هو نظرة ضيقة. وخلط ثالث بين السلامة اللغوية والفصاحة والبلاغة بمعناهما القديم. واتهمنى رابع بأننى قد أصبحت محافظا بعد أن جاوزت الخمسين. ولم يتمالك صاحبى نفسه من الضحك وقال: معى الحق فى أن أشمت فيك، فقد ظللت تدافع عن الحداثة، وتدافع عن حرية الشباب فى الاجتهاد، فَنَلْ جزاءك على تعاطفك مع المغامرة والتجريب. قاطعت صاحبى قائلا: كُفّ عن الهزل، فأنا لا أزال مع المغامرة والتجريب، ومع الحداثة التى هى فعل دائم من أفعال الاكتشاف، ومع الابتكار الذى هو نقيض التقليد، ومهما كانت أخطاء المغامرة والتجريب فهى أهون بكثير من كوارث التقليد.

نظر إلى صاحبى نظرة لم تفارقها الشماتة بعد، وعاجلنى بقوله: المهم، بماذا رددت على هذه الاتهامات؟ قلت: أولا، لم أتعامل معها بوصفها اتهامات، وإنما تقبلتها بروح التسامح على أنها اجتهادات متعجلة. وثانيا: حاولت أن أوضّح للشباب على

وجه التحديد الفارق الجذرى والأساسى بين السلامة اللغوية والتمرد على اللغة. السلامة اللغوية تعنى أن لا تخطئ فى قواعد النحو والصرف، وأن تتقن هذه القواعد حتى تصل إلى أداء لغوىّ سليم يبين عنك، ويصل بينك وبين غيرك فى التواصل الإنسانى للفهم الذى يختل إذا اختلت السلامة اللغوية. والسلامة اللغوية هى الأساس التحتى الذى ينبغى أن يكون مطمورا فى لاوعى الكاتب بعامة والشاعر بخاصة. وعلى هذا الأساس تبنى القصيدة وتصعد من السلامة إلى اكتشاف المنابع الشعرية الجديدة فى علاقات النحو وترابطات الجمل وتراكيب الأصوات، لكن البداية هى تَوَخِّى معانى النحو بين الكلمات كما يقول عبد القاهر الجرجانى أعظم البلاغيين فى تراثنا العربى القديم. أما التمرد على اللغة فهو شىء آخر، لأنه تمرد على المعجم التقليدى، وعلى المسكوكات اللفظية البالية، وعلى الاستعارات الميتة والتشبيهات الزخرفية، وعلى الأوزان والإيقاعات التى فقدت قدرتها على الإثارة. ويعنى ذلك الثورة على علاقات اللغة عندما يصيبها الجمود، وعلى ترابطاتها التى تدفع إلى التقليد، وعلى تراكيبها التى تغدو عائقا أمام تفجر الطاقة الشعرية. ولكن التمرد على اللغة لا يعنى، قط، أن تجعل الفاعل مفعولا، والمفعول فاعلا، أو تكتب تراكيب لغوية ركيكة كأنها ترجمة سقيمة عن لغة أجنبية، ولا أن تدارى جهلك بادعاء الثورة على التقاليد والتمرد على اللغة،

فـهذا كله لا يدخل إلا فى دائرة الادعـاء الذى لا يفـضـى إلا إلى الكلام الرطيط.

قال صاحبى بعد صمت قصير: ولكن ماذا عن البلاغة والفصاحة، ولا تنس أن أصحابك من دعاة الحداثة، أو أدعيائها كما تقول، يتحدثون كثيرا عن كسر رقبة البلاغة وانتهاء الفصاحة. قلت لصاحبى: إذا كنت تقصد إلى البلاغة القديمة التى كانت تعنى مطابقة الكلام لمقتضى الحال الخارجى فحسب، فلابد من كسر رقبتها، والتحرر من قواعدها المعيارية، والانطلاق بعيدا عن أصولها التقليدية. وقل الأمر نفسه فى «الفصاحة» بقواعدها الست أو السبع التى وضعها أمثال السكاكى والقزوينى وغيرهم من علماء البلاغة المتأخرين. ولكن لا تنس يا صاحبى أن لكل عصر بلاغته، بل لكل شاعر بلاغته التى لا يشاركه فيها شاعر آخر، والحداثة التى تؤرقك يا عزيزى لها بلاغتها الخاصة، بل أغامر وأقول: لها بلاغات بعدد تياراتها واتجاهاتها التى تزايدت بعد أن تحولت إلى مابعد حداثة. ولذلك يتحدث النقاد عن «بلاغة القص» وعن «بلاغة السخرية» دون أن يجدوا فى ذلك حرجا، لأنهم يتحدثون عن مبادئ كتابية جديدة. والبلاغة من حيث هى صفة لا تخص زمنا دون زمن، لأنها أصول الكتابة الإبداعية، ومادامت الكتابة الإبداعية متغيرة بتغير الزمن فلابد من تغير أصول البلاغة ومبادئها وتجلياتها.

ولم يفارق صاحبى مشاكسته المعهودة، فقاطعنى قائلا: ولكن بين أصحابك النقاد المحدثين من يستبدل بكلمة البلاغة كلمات أخرى مثل «الخطاب» و«الشعرية». أقصد إلى هؤلاء الذين يتحدثون عن «شعرية الكتابة الصوفية» أو «الخطاب الشعرى عند أدونيس» على سبيل المثال. قلت لصاحبى: حتى لو آثر البعض من النقاد المحدثين استخدام مصطلحات وصفية جديدة، وهجر المصطلحات القديمة بسبب ما يراه فى بعض ترابطاتها السلبية، فإن القضية الأساسية تظل قائمة، وهى أنه لا إبداع شعريا – فى قصيدة النثر، أو قصيدة التفعيلة، أو القصيدة العمودية – إلا بامتلاك القدرة الكاملة على الأداء اللغوى والمعرفة بأسرار اللغة. ولم يجد صاحبى ما يشاكسنى به، فوافقنى على غير عادته، قائلا: معك حق. وإذا لم تتحقق السلامة اللغوية والمعرفة بأسرار اللغة فالنتيجة لن تكون سوى الكلام الرطيط.

التمرد على الأب

قال لى صاحبى: هل تعرف أن من أجمل الحوارات التى قرأتها مؤخرا حوارا لصديقك أدونيس، أجاب فيه عن استفهام يتصل بتفسير حضوره الطاغى فى شعر الشباب المتمرد طوال الثمانينيات فى مصر ثم انحساره خلال التسعينيات. وقد اختتم التفسير بسؤال جارح يقول: هل يشعرك انحسار حضورك الطاغى بالمرارة؟ قلت لصاحبى: وبماذا أجاب أدونيس؟ قال: ذكر أدونيس أنه لا يشعر بمرارة فى ذلك، بل على العكس يجد فى الأمر ظاهرة من الحيوية. وأضاف موضحا بأنه لابد من إعلان الحرب على الكبار بصفة مستمرة، خصوصا من قبل الشباب والأجيال الأدبية الطالعة. لكن عليهم أولا، لكى ينجحوا فى هذه الحرب، أن يعرفوا «عدوهم» الرمزى معرفة حقيقية، عبر نصوصه ذاتها لا عبر الأقاويل والتأويلات الشائعة التى لا تليق بالشعر أو الفكر. وختم أدونيس بتأكيده أن تراثنا الشعرى كان سيغدو تراثا فقيرا لو لم يحارب أبو نواس وأبو تمام الشعر الذى كتب قبلهما محاربة فنية وفكرية، ولو لم يحاربهما، بدورهما، المتنبى، بل لو لم يحارب أبا العلاء من جاءوا بعده إلى شعراء اليوم.

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٧/٣/١٩٩٩ .

قلت لصاحبي: أنا أوافق أدونيس تماما على ما قاله، حتى لو رأيت في استخدامه لكلمة «الحرب» نوعا من المبالغة، فالمؤكد أنه لا يمكن لإبداع أن يستمر، وأن يتقدم إلى الأمام، وأن يفتح المزيد من الآفاق الواعدة، إلا بالتمرد على القديم، والثورة على الثابت، والقضاء على تحجر التقاليد، ومن ثم البحث عن بدائل واعدة، والسعي إلى اكتشاف ما يظل فى حاجة دائما إلى الكشف. ولذلك كان ازدهار الشعر العربى القديم قرين تعاقب التمرد على الأجيال السابقة، خصوصا حين شعرت الأجيال اللاحقة أن حياتها قد تغيرت، وأنها ترى العالم المتغير وتدركه وتشعر به بطرائق مختلفة عن طرائق الآباء فى الرؤية والإدراك والشعور. إن الوعي بالمغايرة والاختلاف هو أصل الحيوية فى الإبداع، سواء على مستوى علاقة المعاصرين واحدهم بغيره، أو على مستوى علاقة المعاصرين بالسابقين. ولا يمكن للفنون والآداب وكل أشكال الفكر، بل كل أشكال الحياة، أن تحتفظ بالطاقة الحيوية التى تتسع بها دوائر التطور الخلاق إلا بوعى المغايرة والاختلاف. أما فى الأدب بوجه خاص، فلابد من الثورة على الأب القديم.

قال لى صاحبى: إن كلامك عن الثورة على الأب القديم يذكرنى بالتحليل النفسى الذى أعرفه، وبفكرة التمرد الأوديبى على الأب فى مذهب عالم التحليل النفسى الشهير سيجموند

فرويد، وبوجه خاص تفسيرات المحللين المحدثين لأفكار فرويد، أعنى أمثال چاك لاكان، ولابلانش، وبونتيالس، وغيرهم من الذين جعلوا من التمرد الأوديبى على اسم الأب، حتى على المستوى الرمزى، تمردا على كل سلطة قديمة تحول بين براعم الجديد والتفتح والنماء فى كل المستويات السياسية والاجتماعية والإبداعية.

قلت لصاحبى: كلام معقول، وإن كنت أفضل أن نقصر حديثنا على الدائرة الإبداعية التى نعرفها. والتى يمكن أن نجتهد فيها كما نشاء، بعيدا عن مخاطر الحديث فى السياسة، خصوصا فى مجتمعاتنا العربية التى تتحدث كثيرا عن الحرية دون أن تمارس أو تقبل حتى حق ممارستها. وعلى فكرة، دعنى أستغل معرفتى التراثية، وأخبرك أن فكرة التمرد الأوديبى هذه فكرة قديمة فى التراث العربى، خصوصا فى علاقات الأجيال الشعرية، وهى فكرة تظهر عندما يشعر الشعراء بضرورة الإسهام فى تغيير الإنسان، ومن ثم الحياة من خلال إبداعهم الجديد الذى يتحول إلى نوع جديد من الغواية. أعنى الغواية التى تفضى بمن يتأثر بها إلى التمرد على الطرائق القديمة فى الإدراك، والمواجهة الجديدة للنفس، فى محاولة من محاولات تغييرها إلى الأفضل، بعيدا عن سطوة الماضى الذى يأخذ صورة الأب الطاغية في شعر أبى تمام، خصوصا بيته الذى يقول:

فَنَفْسَكَ قَطُّ أَصْلِحْهَا   وَدَعْـنِي مِنْ قَـدِيـمِ أَبِ

قـال لى صـاحبى: جمـيلة جـدا عـبـارة «ودعنى من قـديم أب»، ليتنا نقولها صباح مساء لطلابنا فى المحاضرات، وللقراء على صفحات الجرائد والمجلات، فلم يفسدنا إلا شيوع التقاليد التى تقضى على معنى المغايرة والاختلاف، وتصر على أن يكون اللاحق صورة حرفية من السابق، كما لو كانت الحياة لا تتجدد، وكما لو كان التاريخ يسير فى دائرة تكرر حركتها كدولاب الساقية أو إطار السيارة أو عقرب الساعة، وكما لو كان كل جيل أقدم يعرف أكثر من كل جيل أحدث، ذلك على الرغم من أن العكس هو الصحيح، فالمعرفة فى ازدياد، وكل جيل لاحق يعرف بالضرورة أكثر من كل جيل سابق بسبب تطور العلوم وتقدم تقنيات العصر. ولقد كان من نتيجة عبادة القديم عندنا أن تميزت ثقافتنا السائدة بمهاجمة التجديد، والنفور من التجريب، والاسترابة فى المغايرة، والعداء للاختلاف، ومن ثم إيثار التقليد على الاجتهاد، وتفضيل الاتِّباع على الابتداع، والانحياز إلى المألوف والمعروف والمتاح، والاستغراق فى الماضى بما يعوق التطلع إلى المستقبل، وبما يجعل من كل ما يأتى فى قابل الزمان صورة أخرى لما انصرم من غابر الأيام، بل بما لا يقبل الجديد إلا على سند من القديم، أو يجعل من الجديد محاكاة أخرى أو تكرارا مغايرا فى الشكل فحسب للقديم الذى هو أصل الوجود الذى لا يمضى إلا إلى الوراء.

قلت لصاحبى: الحق أننى أتفق معك هذ المرة، وأجد فى كلامك ما يلهينى عن أن أشاكسك كما تشاكسنى عادة بالحق وبالباطل، بل أجد فى كلامك عن سطوة الماضى الجامد ما يذكرنى فى مغزاه بإحدى حكايات ألف ليلة، وهى حكاية يمكن تفسيرها فى ضوء نظريات صديقك فرويد عن التمرد الأوديبى على الأب، وهو تمرد يأخذ فى الحكاية صورة قتل الأب الجامد الذى يستعبد الابن، ويَغلّ حركته أو يشلها بما يقضى على الحضور الفاعل لشخصية الابن تماما.

قال لى صاحبى: وما هذه الحكاية؟ قلت: هى الحكاية التى ترد فى الرحلة الخامسة من رحلات السندباد السبع، حيث يحكى السندباد قصته مع «شيخ البحر». وقراء ألف ليلة يعرفون هذه الحكاية، إذ بعد أن تحطمت سفينة السندباد، وألقت به الأمواج إلى جزيرة جميلة، ملأى بباسق الشجر وعاطر الزهر وطيب الثمر، صادفه شيخ مليح، جالس عند ساقيه على عين ماء جارية، مؤتزرا بإزار من أوراق الشجر، فدنا منه السندباد وسلم عليه، فحرك الشيخ رأسه، وأشار بيده أن احملنى على رقبتك وانقلنى من هذا المكان، فحمله السندباد على كتفيه، وأحاط رجليه برقبته، وانتقل إلى المكان الذى أشار إليه، وقال له انزل على مهلك، فلم ينزل الشيخ، وأحكم رجليه على رقبة السندباد، وظل يخنقه

ويضربه بساقيه اللتين تحولتا إلى مثل أرجل الجاموس فى السواد والخشونة، وضيّق وثاقه على السندباد، لا يفارق رقبته ليلا أو نهارا، ومضى السندباد المسكين يحمله كارها، لا يستطيع فكاكا من شيخ البحر الشيطانى الذى خادعه عن نفسه، أو خادعت السندباد نفسه عنه.

قال صاحبى: حكاية متعددة الدلالة والمغزى حقا. وأتصور أن علاقتنا بماضينا الجامد الذى يريد أن يجعلنا صورة منه أشبه بعلاقة السندباد بشيخ البحر فى استبداده بالسندباد، وعلاقتنا بالآباء والأجداد الرمزيين الذين يخادعوننا عن حاضرنا كى يُضَيِّقُوا وثاق حياتهم القديمة على حياتنا الحاضرة أشبه بمخادعة شيخ البحر للسندباد. وكالسندباد فى الحكاية، نقترب نحن من هؤلاء الآباء والأجداد الرمزيين بوصفهم أصلنا الذى لا نستغنى عنه، ونحرص على أن نتواصل معه، لكن بدل أن يغدو الأصل قوة دافعة لنا على أن نجاوزه إلى ما يضيف إليه، ويؤكد حضورنا الخاص فى زماننا المتغير، يغدو هذا الأصل قيدا ينفى قدرتنا على مجاوزته، ويتحول إلى ما يشبه جبل المغناطيس فى حكايات السندباد الأخرى، ذلك الجبل الذى كان يجذب إليه السفن ويحطمها تحطيما. وبدل أن نتواصل مع الأصل القديم، محافظين على مغايرتنا واختلافنا، ومن ثم على قدرتنا الذاتية فى الإبداع، ينقطع التواصل ويتحول إلى حبل من مسد، يشدنا إلى

نير ماضى الأصل الجامد الذى يدفعنا دفعا إلى اتِّباعه وتقليده ومحاكاته وتكراره. ولا سبيل إلى مقاومة هذا الأصل، أو الأب الرمزى الذى يقضى على حضور الابن، إلا بالثورة عليه وتدمير أغلاله.

قلت لصاحبى: وهل تعرف كيف ثار السندباد على شيخ البحر الذى استعبده؟ قال صاحبى فى نبرة لم تخل من فضول الرغبة فى معرفة النهاية: وماذا صنع السندباد؟ قلت: اقترف شعائر القتل الفرويدى، (إذا نسبنا فعله إلى رمزيات العالم الشهير فرويد). ولكن بعد أن لجأ إلى الحيلة، وسقى شيخ البحر مسكر الشراب حتى تعتعه السكر، وأخذ صخرة عظيمة ضربه بها وهو نائم، فقضى عليه، وتخلص منه، فأكد فعل حريته وحضوره الفاعل بعيدا عن القيد. ولا تنس أن السندباد فعل ذلك بالحيلة، أى بالعقل الذى هو نقيض النقل، والابتداع الذى هو نقيض الاتِّباع، كما لو كانت حكاية السندباد تقول لنا على سبيل المجاز والتمثيل إن التمرد على أمثال هذا الشيخ الشيطانى إنما تكون بيقظة العقل والفكر والوجدان وانبثاق مبدأ الرغبة الذى يتمرد على مبدأ الواقع، أعنى مبدأ الرغبة الذى يؤكد به الابن حضوره الفاعل إزاء الأب، من حيث هو إضافة جديدة، وعى مغاير، أفق مختلف، حلم بالمستقبل الذى لا يقبل من ماضيه إلا مايدفعه إلى الإيغال فى رؤيا المستقبل.

قال لى صاحبى: معك حق. ولن أشاكسك كثيرا هذه المرة، لكن دعنى أحذرك فحسب من استخدام عبارة «قتل الأب» بالمعنى الفرويدى كثيرا، فنحن نعيش في مجتمعات أبوية، أو بطريركية إذا استخدمنا عنوان كتاب هشام شرابى الشهير عن «المجتمع البطريركي» الذى هو مجتمع أبوى بالمعنى المناقض للحداثة والمعادى للجديد والنافر من المغايرة والاختلاف. قلت: معك حق. ولكنك تعرف أيها الخبير بعلم النفس التحليلى أكثر منى أننى لا أتحدث عن قتل حقيقى وإنما عن قتل رمزى، لابد أن يقترفه الجديد الحىّ لينتصر على القديم الميت، وأتحدث عن أب رمزى، هو كل قديم يتحول إلى سلطة قمعية تعوق التطور الخلاق للحياة الجديدة. يعنى أتحدث عن فعل التمرد الذى لابد لنا جميعا من القيام به كى نمارس حقنا الطبيعى والحتمى فى الاختلاف والمغايرة والحضور الفاعل المفتوح إلى ما لا نهاية على أفق المستقبل الواعد.

معنى التمرد على الأب

لم يتركني صاحبي أمضي إلى حال سبيلي، بعد أن أوضحت له ما أقصد إليه من معنى رمزي لقتل الأب، وعاجلني بما ردني إلى الموضوع مرة أخرى، وقال لي في نبرة محذرة، إن الحديث عن القتل الرمزي للأب لابد أن يزداد وضوحا في أذهاننا على الأقل، قبل أن ننقله إلى غيرنا ممن قد لا يحسن فهم ما نرمي إليه، فيستخدم عبارة قتل الأب استخداما فجا، يستبدل بمعناها الإيجابي معناها السلبي. وما أكثر العبارات التي تتطاير حولنا، وأصل معناها موجب، ولكن الاستخدام العجول لها، فضلا عن اختزالها، واقتطاعها من سياقاتها، ينتهي بها إلى أن تتحول إلى قنابل عنف موقوتة في خطابنا الثقافي المشحون بالعنف إلى أبعد حد. يضاف إلى ذلك يا صديقي أن العلاقة بالأب حتى على المستوى الرمزي ليست علاقة واحدة، ثابتة البعد أو وحيدة الاتجاه، وإنما هي علاقات متعددة ولها تجليات متباينة. والأهم من ذلك أنه حتى الحضور الرمزي للأب حضور متعدد، أعني أنه حضور آباء وليس حضور أب واحد، مطلق، وحيد الصفة، فهناك الأب الرحيم مقابل الأب الرجيم، وهناك الأب الذي يدفع إلى

* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٩٩٩/٣/٢٤ .

المغايرة وينمى ممارسة الاختلاف فى الابن، حتى فى علاقته به، لا من حيث هو مصدر سلطة، ولكن من حيث هو مصدر رعاية وأمان. وإذا كان الأدب الذى أنت متخصص فيه يتضمن صورة «الأب كارامازوف» في رواية دستيوفسكي الشهيرة فهناك صورة الأب المغايرة، الصورة التى تشبه صورة سيد سيد الرحيمى الأب الذى ظل يبحث عنه ابنه صابر فى رواية «الطريق» لعمنا نجيب محفوظ، خصوصا حين مضى صابر، على امتداد الرواية، يبحث عن أبيه الرحيمي ليجد فى كنفه الاحترام والأمن والتحرر من ذل الحاجة إلى أى مخلوق، ويجد فى رحابه الحرية والكرامة والسلام. ألا تتذكر كل ذلك؟

قلت لصاحبى المشاكس: أذكر ذلك كله. ولكننا نتحدث عن معنى بعينه للأب الرمزى، هو المعنى السلبى الذى يتحول به رمز الأب إلى رمز للسلطة التى تقمع تطلعات الحرية ورغباتها فى أعماق الابن، أو من يقع موقع الابن من السلطة التى تأخذ شكل الأب القامع. ومن المعلوم أن المعنى الرمزى لا يؤدى ما يؤديه المعنى الحقيقى من دلالة، شأن الرمز فى ذلك شأن المجاز الذى يراد به لازم معناه ولا يراد به معناه المباشر كما يقول علماء البلاغة القديمة. وأحسبك توافقنى أن المقصود بالتمرد على الأب الرمزى فى سياق كلامنا هو التمرد على الرمز الذى يتحول به كل قديم إلى سلطة قمعية تعوق فعل التطور الخلاق. ونحن نرى ذلك

فى المعرفة كما نراه فى الإبداع، بل رأيناه فى تراثنا الشعرى عندما تحوّل الآباء الرمزيون من الشعراء القدامى إلى سلطة قمعية تعوق مغامرة التجريب، وتهدد ممارسة المغايرة والاختلاف، فتمرد الأبناء الرمزيون من الأجيال الشعرية اللاحقة على آبائهم الرمزيين. وكان هذا التمرد هو أساس حركة التجديد التى أطلق عليها أسلافنا من النقاد اسم «خصومة القدماء والمحدثين».

ولولا هذه الخصومة (التى هى نوع من أنواع الفعل الرمزى الذى يقضى به الابن المتمرد على الحضور القمعى للأب الجامد) ما حدث الجديد فى الشعر العربى القديم، وما وجد المحدثون أمثال بشار وأبى نواس وأبى تمام سبيلهم المستقل إلى الإبداع، وما وجد أمثال المتنبى وأبى العلاء فى داخل كل منهم الباعث الخلاق على الإبداع الذى تميزوا به على السابقين عليهم. وطبيعى أن يكون فعل تمرد كل واحد من هؤلاء فعل خروج على الإجماع لأنه مغايرة فردية لتقاليد ثابتة واختلاف عنها فى آن. وطبيعى كذلك أن ينطوى كل واحد من هؤلاء على آبائه الرمزيين، لا لكى ينسخ حضورهم، أو يكرر ما قالوه، أو يقلد ما كتبوه، وإنما لكى يضيف إليهم الإضافة التى تجعل من حضوره النوعى إزاحة للأب الرمزى بأكثر من معنى، ومن إبداعه الجديد انقطاعا عن التقليد داخل تقاليد الاتِّباع التى ينتهى إليها. ويعنى ذلك أنه حتى إبداع الآباء الرمزيين لا يمكن أن يوجد، أو أن يمضى فى

مساره الجديد، لو لم يضع الآباء إبداع آبائهم الأقدم موضع المساءلة، خصوصا في زمن استقباله المختلف عن زمن إبداعه.

قال صاحبي: أحسبني أفهم من كلامك هذا أن المعنى المستخدم في التحليل النفسي للقتل الفرويدي للأب الرمزي في الإبداع الشعري هو الشرط الضروري والحتمي لحيوية هذا الإبداع وتجدده، وأن هذا المعنى المخصوص في علم النفس هو معنى عام في الحياة الإنسانية التي لا يمكن أن تتجدد أو تتطور إلا بتمرد الجديد الحي على القديم الميت، أو ثورة المتطلع إلى الأمام والمتوثب بالحركة على الجامد في موضعه والكاره للتحرك. قلت لصاحبي: معك حق فيما فهمت، وأضيف إليه أنني أدعوك إلى أن تتصور حال تراثنا الشعري – بل حال تراثنا بوجه عام – لو خلا من التمرد على الآباء الرمزيين، وتقبلت الأجيال اللاحقة ما خلفته لها الأجيال السابقة. وأضيف إلى ذلك أن كل حركة من حركات التجديد، في الإبداع أو الفكر، أو العلوم أو حتى الصناعات، هي انقطاع عن القديم وتمرد عليه، ومن ثم قتل للأب الرمزي، خصوصا حين يتحول هذا الأب إلى سلطة قمعية تفرض اتِّباعها ومحاكاتها وتقليدها والإذعان لها. وبقدر جذرية حركة التجديد، في كل أنواع الإبداع وكل أشكال الفكر، بل كل أنواع العلوم والصناعات، تكون جذرية فعل القتل الرمزي الذي هو فعل التمرد الأبدي للحضور الإنساني، سواء في بحثه عن أفق واعد

يظل فى حاجة دائما إلى الكشف، أو فى كشفه عن ما يحقق الحضور الفاعل للابن فى الوجود بعيدا عن سلطة الأب. وبقدر سطوة الأب الرمزى وحدة سيطرته وصرامة نواهيه القمعية تكون درجة التمرد عليه وحدة الخروج على نواهيه ومعنى مواجهة قمعه بنقيضه الذى يغدو نوعا من القتل الرمزى للأب من ناحية، ونوعا من المفارقة التى تستبدل بالآباء الرمزيين القدامى آباء آخرين غيرهم فى التراث الماضى نفسه.

قال لى صاحبى: قد فهمت، الآن، معنى التمرد على الأب الرمزى الذى هو شرط ضرورى لتجدد الإبداع بل تجدد الحياة فى كل جوانبها. وأحسب أن المعانى التى يستدعيها هذا الفهم لا غبار عليها لو أنعمنا النظر فى حركة الأشياء، واستجبنا إلى دافع التطور الخلاق فى داخلنا. ولكن اسمح لى أن أحترز بأمر، وهو أن فعل القتل الرمزى الذى يرادف التمرد على هذا النحو لا يقع عادة إلا فى اللحظات المفصلية من التاريخ، أعنى اللحظات التى يتولد الجديد من شروطها، وليس فى لحظات التجديد نفسها. وإلى جانب هذا الاحتراز، لابد أن أسألك عن عملية الاستبدال التى تشير إليها، خصوصا عندما أشرت إلى استبدال أب بأب، فالحق أننى لم أفهمها تماما، وأرجو أن لا تكون تقليعة من تقليعاتك التى تفاجئنى بها بين الحين والحين، فأنا أصبحت أقرب إلى تقبل استخدام فعل القتل الرمزى على سبيل استعارة

المصطلحات الوصفية من علم التحليل النفسى عند فرويد، ولكن أن يستبدل المبدع المجدد أبا رمزيا بأب آخر فهذا ما لا أفهمه إلى الآن، بل ما أرى فيه تناقضا مع فكرتك نفسها، فالذى يتمرد على الأب بهذا المعنى لابد أن يتمرد على كل أب رمزى فى تمرده على كل سلطة يمكن أن تعوقه عن الحركة الخلاقة إلى الأمام.

قلت لصاحبى: أما احترازك فمع احترامى له، إلا أننى لا أميل إلى المضى معه إلى النهاية، ففعل التمرد هو الوجه الآخر الملازم لفعل الإبداع، وذلك لأن كل إبداع حقيقى، فى أى اتجاه أو مجال، هو خروج على القاعدة، خرق للمألوف، مجاوزة للمعتاد، اكتشاف لأفق مغاير، وضع للذات المبدعة نفسها موضع المساءلة التى يمكن أن تتحول إلى فعل من أفعال النقض. وسواء تحدثنا عن مبدع مفرد أو عن حركة جماعية من حركات التجديد فإن الجذر واحد، سواء من حيث علاقة التجدد بالتمرد الفردى على إنجاز الذات، أو من حيث وضع هذا الإنجاز باستمرار موضع المساءلة، أو اكتشاف أفق إبداعى يظل دائما فى حاجة إلى الكشف، أو حتى من حيث علاقة التجدد بالتمرد الجمعى الذى ينقض به الجيل الجديد ما فعله الجيل القديم، ويضع إنجازه موضع المساءلة كى يجاوزه إلى ما يحقق به حضوره فى التاريخ وبالتاريخ.

قال لى صاحبى: وإذن، فالتمرد يا صديقى هو الفعل الملازم للإبداع، ما ظل إبداعا، أى ما ظل بحثا عن الجديد الواعد

وتجسيدا لتوثب الطاقة الخلاقة فى الإنسان. قاطعت صاحبى بقولي: ولا أظننى أتوقف عند هذا الحد فحسب، بل أضيف إليه أن المبدع الواحد يمكن أن يتحول إنجازه السابق، مع الوقت، إلى أب رمزى تسلطى قامع من نوع مواز. ويحدث ذلك حين يقع كاتب من الكتاب، مثلا، أسير إنجاز مرحلة بعينها من مراحل عمله، مرحلة تدفعه إلي تقليدها وتكرارها، كما لو كانت هذه المرحلة تحولت إلى أب رمزى مواز، يفرض تقليده وتكراره إلى ما لا نهاية. ولو لم يتمرد هذا الكاتب على سطوة مرحلته السابقة لما استطاع أن يبدع فى مراحله اللاحقة. والمثال القريب على ذلك إبداع نجيب محفوظ الذى لم يكتب الثلاثية إلا لأنه – فى جانب منه– تمرد على نجيب محفوظ الذى كتب الروايات التاريخية.

قال صاحبى: ويمكن أن أكمل ما تقول فأضيف أن نجيب محفوظ الذى كتب «أولاد حارتنا» هو الذى تمرد على واقعية «بداية ونهاية» و«زقاق المدق» و«خان الخليلى». قلت لصاحبى: تماما كما أن نجيب محفوظ الذى كتب «ثرثرة فوق النيل» هو الذى تمرد على تمثيلات (أليجوريات) «الطريق» و«الشحاذ». وقل إن نجيب محفوظ الذى كتب ملحمة «الحرافيش» هو الذى تمرد على ما قبلها، وهكذا... إلى آخر أعماله. ولو لم يكن نجيب محفوظ ينطوى على بذرة التمرد الدائم حتى على نفسه، ومن ثم

ينطوى على فعل القتل الرمزى للأب الذى يمكن أن يغدو إياه، فى كل مرحلة من مراحل الكتابة، ما كان نجيب محفوظ هو نجيب محفوظ: عميد الرواية العربية، وكاتبها الأول، وحامل لواء الأدب العربى إلى العالمية التى دخلها من أوسع أبوابها.

الحضور المتعدد للأب

قال لى صاحبى: دعنى أكمل مشاكستى لك، وأذكرك بأنك لم تقل لى رأيك فى مسألة الحضور المتعدد للأب، فأنت فى اقتناعك بفكرة فرويد عن القتل الرمزى للأب، تمضى مع الفكرة إلى نهايتها القصوى، وتجعل من كل قديم، ومن كل سابق، سلطة قمعية تغدو بديلا لرمزية الأب الذى قتله أوديب فى تفسير فرويد للأسطورة اليونانية القديمة. وأنا لا أوافقك على هذه الحدِّية فى التفسير، فلابد من التمييز بين القديم فى تجليَاته المتنوعة والمتباينة والمغايرة. وإذا كان كل سابق ليس عائقا بالضرورة، فإن الآباء الرمزيين فى الإبداع الأدبى الذى تتحدَث عنه ليسوا فردا واحدا أو أبا مطلقا يجعل التمرد عليه شرط الإبداع المغاير له. نحن يا صديقى إزاء حضور الأب المتعدد وليس الأب المفرد حتى لو كان فى صيغة الجمع.

قلت لصاحبى: أصدقك القول إننى لا أجد عقليا ما يدفعنى إلى الخلاف معك جذريا فيما تقول، فالأب الرمزى ليس مفردا بالضرورة وإنما يقبل التعدد والتنوع، فهناك الأب الرمزى الذى يقبل الامتداد، ويدعو إليه بالقدر الذى يدعو إلى الاختلاف عنه والمغايرة له. وهناك الأب الحانى الذى يخفض جناح الرحمة

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٩٩٩/٣/٣١ .

على أبنائه، يتقبل منهم كل فعل، ويغفر لهم كل إساءة، لكن من غير أن يتدخل فى حياتهم، كأنه صورة أخرى للآلهة فى العبادات الشنتوية، وهى عبادة أرواح الأسلاف الشائعة فى اليابان، حيث الأرواح التى تتحول إلى آلهة تغفو فى معابدها، منتظرة من يوقظها من سباتها، أو يأتى إليها طائعا مختارا. وهناك الأب الرمزى الذى أتحدث عنه، والذى تشير إليه أسطورة أوديب فى تفسير فرويد لعقدة أوديب، وهو الأب الذى يتحول إلى سلطة قمعية، أمرية، مستبدة، طاغية، وذلك على نحو يغدو وجوده التسلطى فى ذاته عائقا يحول دون تحقق حضور الابن أو تطوره. هذا الأب الأخير. يغدو رمزا لكل سلطة تفرض نفسها على غيرها، أو تتحكم فى إرادة غيرها، أو تنفى حق الاختيار عن غيرها، متصورة أنها الأعلى دائما وغيرها الأدنى، وأنها الأحكم وغيرها الأحمق، وأنها الأعقل والأرزن والأحصف وغيرها الأرعن والأعق والأهوج. وقد تستند هذه السلطة إلى ملامح عُمْرية فى الثقافة التى ترتفع فيها درجات التعقل كلما ارتقينا سلم العمر، حيث الأكهل هو الأحكم والأصغر هو الأحمق. وقد تستند هذه السلطة إلى تأويلات دينية أو اعتقادية، خصوصا فى الثقافات التى يغلب عليها النقل أو الاتِّباع أو التقليد، حيث الأخذ عن النص المنطوق أو المكتوب هو الأصل الذى ينفى الاجتهاد الذاتى أو الابتداع المغاير.

وقد تتجسد هذه السلطة فى نظام سياسى، يدور حول زعيم واحد أحد، مهما تعددت صفاته أو مسمياته، كأنه المبدأ المطلق الذى تنبثق عنه الأشياء لتعود إليه طائعة مذعنة، تأخذ عنه بما يغدو قبسا من حكمته بوصفه المصدر الأوحد للمعرفة والسلطة على السواء.

ن قال لى صاحبى: والبطريرك هو الاسم الأجنبى القديم لهذا النوع الأخير من الأب، فأنت تعرف، لا شك، أن البطريرك، فى التاريخ الأنثروبولوچى، هو الأب أو الحاكم الذى لعب دور الأب المطلق للقبيلة العبرانية القديمة، ومن هذا المعنى الأول تفرعت المعانى الحديثة، وإن بقيت نواة المعنى الأصلية باقية، وظلت الجماعة البطريركية هى الجماعة التى يلعب فيها الأب أو أكبر الذكور سنا دور رأس العائلة أو القبيلة أو المجموعة، لا ينازعه أحد فى هذه الرئاسة المطلقة التى لا تعرف معنى الشورى أو التكافؤ فى العلاقات. ولا شك أن هذا النوع من الأب كان فى ذهنك وأنت تتحدث عن ضرورة التمرد على الأب، أو شعائر قتل الأب بمعناها الرمزى عند فرويد، ولكن اعترافك، الآن، بوجود صور متعددة للأب يعنى موافقتك معى على أن هناك آباء لا ينبغى التمرد عليهم، آباء يمثلون الحرية والكرامة والسلام وغيرها من القيم التى بحث عنها صابر سيد سيد الرحيمى فى رواية «الطريق» لنجيب محفوظ.

قلت لصاحبى: لا أريد أن أبادلك المشاكسة، فأسألك عما إذا كان صابر قد وجد أباه سيد سيد الرحيمى حقا، وإنما أوافقك على تعدد صور الآباء حتى على المستوى الرمزى، وأضيف إلى ذلك إن هناك من الآباء من يدعو إلى الحوار معه، ومن ثم مصاحبته بدل عدواته، كأنه يعمل بالمثل الذى يقول: إن كبر ابنك آخِه.

وهناك الأب الذى يحول بيننا والنمو المستقل عنه، أو الانطلاق بعيدا عن قيده، كأنه المجلى الآخر لشيخ البحر فى حكاية السندباد. والأب الأول نلوذ به، أحيانا، هربا من سطوة الأب الثانى، أو نبحث عن شبيه له، أو مجلى، فى حال من الحنين إلى الأصل الرحيم أو الملاذ الحانى. والأب الثانى هو الذى لابد من التمرد عليه، أو قتله رمزيا، سواء بالمعنى الذى قصد إليه فرويد، أو المعنى الذى انطوت عليه حكاية السندباد. وللأسف، فإن ذلك الحضور الرمزى للأب الطاغية البطريرك المستبد، هو الحضور الغالب على ثقافتنا فى كل جوانبها، والغالب على أنظمتنا السياسية ومؤسساتنا الاجتماعية وتقاليدنا الفكرية والإبداعية على السواء، وإلا فقل لى لماذا نكتب كثيرا عن الماضى الذى يكتسب صورة هذا الأب القاهر ولا نكتب عن المستقبل الذى يجب أن نصنعه على أعيننا ونستكشفه بعقولنا ووجداننا بعيدا عن سلطة ذلك الأب؟ ولماذا نعادى التجريب والمغايرة وحق الاختلاف، ولا نمارس التسامح أو الحوار؟ أليس ذلك لأننا نتمثل

ثقافة بطريركية تحيل كل واحد منا إلى صورة من هذا البطريرك الذى ننسخ حضوره فى حضورنا؟!

قال لى صاحبى: معك حق فيما تقول. ولكنى أخشى نبرة التعميم والإطلاق التى يتضمنها كلامك. ولا تَنْسَ أن كل ظاهرة تخلق نقيضها، وكل فعل له رد فعل. قاطعت صاحبى قائلا: وهذا بالضبط ما أقصد إليه وما أسعى إلى توضيحه لك، وهو أن الثقافة الغالبة هى ثقافة تقليدية إلى حد كبير، بطريركية إلى حد بعيد، وأن هذه الثقافة تخلق نقائضها الهامشية كما تخلق توابعها السائدة. والهوامش المقموعة لهذه الثقافة هى حركات التمرد الرمزى للابن أو للأبناء الذين يتمردون على المركز القامع ليستبدلوا به غيره. ولهذا قلت لك إن التمرد على الأب يأخذ أحيانا شكل الاستبدال الرمزى الذى يضع أبا موضع أب، أو يستبدل الأب الحانى الذى يرعى الاختلاف ويدعو إليه بالأب القاسى الذى يقمع فى الابن أو الأبناء كل فعل من أفعال المغايرة. ولم يتركنى صاحبى أكمل ما أوضحه له، وقاطعنى قائلا: وكيف يكون ذلك؟

قلت لصاحبى : أسترجع معك، على سبيل المثال، الخصومة الشعرية بين القدماء والمحدثين فى العصر العباسى الأول، حين ثار المحدثون من أمثال أبى نواس وأبى تمام على القدماء، وهجروا مذهب العرب السائد فى الكتابة، واستبدلوا به

غواية القصيدة المحدثة التى تصوغ تجربتهم الخاصة لا تجارب السابقين عليهم. ولكن إذا توقفتَ كثيرا عند شعر أبى تمام زعيم هؤلاء المحدثين، وتأملت هذا الشعر كما فعل المحدثون من السابقين، لوجدتَ أن ثورة أبى تمام الشعرية، ومن ثم تمرده على الأب الرمزى، اتجهت فى جانب منها الاتجاه الذى يستبدل أبا بأب، فأبو تمام تمرد على الأب المركزى الذى جسّدته التقاليد الشعرية التى أسماها ناقد مثل الآمدى «عمود الشعر» واستبدل بهذا الأب المركز أبا هامشيا أو آباء هامشيين من الماضى، فعثر بذلك على جذور قديمة تدعّم بها تمرده، وانتسب إليها، تماما كما انتسب أدونيس الشاعر المعاصر إلى أبى نواس وأبى تمام وغيرهما من الشعراء المتمردين فى تراثنا الشعرى. وذهب أدونيس فى ذلك إلى حد تشبيه أبى نواس بالشاعر الفرنسى بودلير وتشبيه أبى تمام بالشاعر مالارميه. وليس من الضرورى أن نوافق أدونيس على هذا التشبيه، فالأهم من الموافقة أو المخالفة، أنه يكرر الموقف نفسه الذى اتخذه أبو تمام، حين بحث أبو تمام فى تراثه عن بدائل مغايرة ينتسب إليها، وينطلق منها، ويضيف إليها، فى سعيه وراء المغايرة التى جسدتها قصيدته. ويستوى أن نصف موقف أبى تمام أو موقف أدونيس، أو العكس، بأنه موقف تمرد أو موقف تبرير دفاعى، فالمهم أن عملية استبدال الآباء هى جزء من عملية التمرد عليهم، أو هى بعض الشعيرة

الرمزية التى يقوم بها المبدع حين يسعى إلى المغايرة والاختلاف اللذين يتحولان إلى شرط أولى لحضوره الإبداعى الفاعل فى دنيا الابتكار لا التقليد.

قال صاحبى: ولكن هل يعنى ذلك أن الحضور القمعى للسلطة البطريركية القامعة فى الإبداع أو غيره هو حضور ثابت، مطلق، يتكرر باستمرار، بعيدا عن التاريخ وقوانينه. إن كلامك يوهم ذلك، والمقارنة التى عقدتها بين صديقك الشاعر الحداثى أدونيس والشاعر العربى المحدث القديم - أبى تمام - تؤدى إلى ذلك، كما لو كان الحضور القمعى للأب الرمزى هو هو فى زماننا أو زمن أبى تمام. وهذه مسألة فيها نظر كما يقول علماء الكلام من المتفلسفة قديما. قلت لصاحبى: لن أرد عليك بالسلب والإيجاب، وإنما أرد بهما معا، فما دمنا نتحدث عن الحضور البطريركى الذى يغدو سلطة قمعية فنحن نتحدث عن جانب نسبى وجانب مطلق من ظاهرة واحدة. هذه الظاهرة يمكن توضيح بعض جوانبها بالإشارة إلى الدور الذى تلعبه عناصر الثبات فى الثقافة، من حيث هى عناصر مقاومة للتجدد والتغير، ومعادية للتمرد عليها بما ينتهى بها إلى أن تتحول إلى قوة قمعية مقاومة للجديد. وتقابل هذه العناصر عناصر أخرى هى عناصر التحول أو التغير التى تسعى إلى القضاء على نقائضها، أو على الأقل إزاحتها من موقع السطوة المهيمن. والصراع أزلى بين هذه

العناصر وتلك، وكما تتخذ عناصر الثبات الصورة الرمزية للأب القامع، تتخذ عناصر التحول الصورة المقابلة للابن المتمرد الذى يقترف الشعيرة الأوديبية. وعندما نتحدث عن هذا الصراع فإننا نتحدث عن شئ مطلق بمعنى من المعانى، شىء يتسم بديمومة الحياة نفسها فى تقدمها الذى ينتج عن صراعها عناصر التغير فيها مع عناصر الثبات. ولكن هناك الجانب النسبى، المتغير، التاريخى إذا أحببت، فنحن لا نتكلم عن عناصر ثبات فى المطلق، وإنما عن عناصر ثبات فى هذا القرن أو ذاك من قرون التاريخ، وفى هذا العصر أو ذاك من عصور الإبداع أو الفكر. ولذلك فإن التمرد الرمزى على الأب، أو شعيرة اغتيال الأب القامع، عنصر مشترك ما بين أبى نواس وأبى تمام والمتنبى وأبى العلاء وأحمد شوقى وجبران خليل جبران وأدونيس وعبدالوهاب البياتى وصلاح عبدالصبور ومحمود درويش وأمل دنقل وعبدالمنعم رمضان وغيرهم من الشعراء، ولكن مكونات هذا العنصر وتجلياته وملامحه أو خصائصه أمور متغيرة من عصر إلى عصر. وذلك هو وجه الاتفاق والاختلاف بين أدونيس الذى أستعير منه فكرة الثابت والمتحول وأبى تمام الذى حلم بأن يكشف قناع الشعر عن حر وجهه، كما حلم بأن يُطَيِّرَ القصيدة عن وَكرها الذى سكنت فيه وإليه طويلا بسبب الحضور المتعدد للأب القمعى الذى نتحدث عنه.

استبدال الأب

يبدو أن صاحبى كان لا يزال متأثرا بالحوار الذى امتد بيننا حول معنى التمرد على الأب، وهو الحوار الذى بدأ من الشعر وانتهى إليه، فما إن رآنى، بعد أن خرجت من قاعة المحاضرات فى الكلية، واتخذت طريقى إلى الخارج، حتى أقبل علىّ، وبعد كلمات السلام والتحية المعتادة، فاجأنى بقوله: هل تعرف أننى عندما أفكر فى أقطاب الشعر الحر - أو شعر الحداثة كما يسميه البعض - فى هذه الأيام، أجد أن الكثيرين منهم جاوزوا الستين. قلت لصديقى: معك حق، فالبياتى - رحمه الله - جاوز السبعين بأعوام، وأدونيس جاوز السبعين، وقس على ذلك غيره مثل محمد الماغوط الذى جاوز الخامسة والستين وأحمد عبدالمعطى حجازى الذى يقترب من الخامسة والستين من عمره، إن لم يكن جاوزها.

قال صاحبى: معنى ذلك أن هؤلاء جميعا، وأقرانهم، فى حكم الأب الرمزى بالقياس إلى الأجيال اللاحقة عليهم. قلت لصاحبى: هذا صحيح إلى حد كبير، فقد مضى قطار العمر بهم وبنا، خصوصا بعد أن دارت الأرض دورتها، وحملتنا الشواديف

* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٩٩٩/٤/٧ .

من هدأة النهر، كى تلقى بنا فى جداول أرض الغرابة، نتفرق بين حقول الأسى وحقول الصبابة، كما جاء فى شعر صديقى أمل دنقل – عليه رحمة الله.

قال صاحبى: وما دمت تسلم معى بذلك، فلابد أن تسلم بتحول هؤلاء الشعراء الكبار إلى تجليات لنموذج الأب الذى لابد أن يفضى إلى نقيض الموضوع، ومن ثم يدفع إلى التمرد عليه من الأجيال الأحدث التى تسعى إلى الاختلاف والإنجاز بعيدا عن دوائر التقليد. ودليلى على ذلك ما لاحظته من التصريحات الغاضبة للأجيال المتلاحقة فى الجرائد والمجلات والدوريات، ابتداء من الصرخة التى صدرت عن بعض ممثلى جيل الستينيات الذين قال أحدهم الجملة الشهيرة: نحن جيل بلا أساتذة، وانتهاء بما نسمعه هذه الأيام على لسان شعراء الثمانينيات أو التسعينيات من هجوم على أدونيس أو عبدالوهاب البياتى أو أحمد حجازى أو صلاح عبدالصبور أو غيرهم من الشعراء الكبار الذين اتخذوا صورة الأب الذى لا يمكن إنجاز إبداع مغاير إلا بالتمرد عليه.

قلت لصاحبى: يمكن أن أوافقك على ما تقول بسهولة. لكن عليك أن تفرق بين تجليات الأب فى هؤلاء الشعراء، ما دمت قد دفعتنى إلى التسليم بحضور الأب المتعدد، فهؤلاء الشعراء لا يمثلون اتجاها واحدا أو مدرسة واحدة، ولا شك أنك تعلم أن

الفارق بين أدونيس وأحمد حجازى كالفارق بين أبى تمام والبحترى وربما أشد، وعبدالوهاب البياتى لا ينتمى إلى رؤيا العالم نفسها التى ينتمى إليها أدونيس، وكلاهما يختلف بالطبع عن سعدى يوسف أو محمد الفيتورى..إلخ. يضاف إلى ذلك أن العلاقة بين هؤلاء الشعراء والأجيال اللاحقة لم تأخذ اتجاها واحدا أو صورة ثابتة، وذلك منذ أن أخذ الشعراء الكبار يحدثون قطيعتهم الإبداعية عن الشعراء السابقين عليهم، ابتداء من الخمسينيات التى شهدت الدواوين التأسيسية الأولى لكل من بدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتى وبلند الحيدرى وأدونيس ومحمد الماغوط وصلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطى حجازى وغيرهم. ولم تمض الستينيات إلا وكان هؤلاء الشعراء آباء لغيرهم من الجيل اللاحق الذى تمرد على تجليات الأب بدرجات مختلفة، اتخذ بعضها شكل استبدال أب شعرى بأب آخر.

قال صاحبى: وكيف كان ذلك؟ قلت: خذ تجربة جيلى الذى ابتدأ حضوره الفاعل منذ أواخر الستينيات مثالا لما أقصد إليه. لقد بدأنا شعريا بالانتصار لصلاح عبدالصبور من آبائه الذين تمرد عليهم، ووقفنا مع جيل صلاح في الثورة على عباس العقاد الذى أحال قصائدهم إلى لجنة النثر للاختصاص، وكان ذلك حين كان العقاد مقرر لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب الذى أصبح اسمه المجلس الأعلى للثقافة فيما بعد ذلك

بسنوات. ولقد أنشدنا مع صلاح عبدالصبور قصائده عن ابن عمه مصطفى الذى يحب المصطفى، والناس فى بلادنا الجارحين كالصقور، هؤلاء الذين كان غناؤهم يئز كاللهيب فى الحطب، وانتقلنا بعينى صلاح عبدالصبور لنرى مشاهد من رحلات السندباد الليلية، ورثينا الفتى زهران، وكررنا مقاطع من الظل والصليب، وتقمصنا أقنعة عجيب بن الخصيب وبشر الحافى، خصوصا حين فقدنا الرضا بما يريد القضا، وطوفنا مع الحلاج الذى رأيناه مثلنا رجلا من غمار الموالى فقير الأرومة والمنبت. وكنا نتصور الشاعر نموذجا لحكيم متعقل يسعى إلى أن يكشف عن النظام فى العالم، ويجعلنا ننتسب إلى هذا النظام. ورددنا مع صلاح عبدالصبور الأسطر التى تأولناها لتغدو وصفا للشاعر، وهى الأسطر التى تقول:

كان يريد أى يرى النظام فى الفوضى،

وأن يرى الجمال فى النظام...

وكان فى المسا يطيل صحبة النجوم

ليبصر الخيط الذى يلمها

مختبئا خلف الغيوم

ثم ينادى الله قبل أن ينام:

الله، هب لى المقلة التى ترى

خلف تشتت الشكول والصور.

وكنا نمد أبصارنا مثل هذا العاشق للجمال لنؤكد النظام فى عالمنا، مدركين أن ثمة نظاما موجودا يحمينا وندين له بالولاء، قد يختفى هذا النظام خلف تشتت الشكول والصور، أو تغير الألوان والظلال، أو حتى خلف اشتباه الوهم والمجاز، لكنه موجود، نستند إلى وجوده الذى نرتكن إليه، ونبحث عنه كما بحث صابر عن أبيه سيد سيد الرحيمى. ومضينا على ذلك إلى أن انقلبت الدنيا رأسا على عقب، ودخلنا فى الليل، الرحم، الغابة، الخوف الداجي، وغرقنا فى أنهار الوحشة والرعب المتمدد والرؤيا الهولية وسقوط الحاضر فى المستقبل.

قال صاحبى: تقصد إلى كارثة العام السابع والستين التى أسميناها نكسة هروبا من الوقع الفاجع لكلمة الهزيمة أو الكارثة؟! قلت: نعم. أقصد إلى ذلك. قال: معك كل الحق، فهذه الكارثة أفقدتنا جميعا اليقين، وهدمت الكثير من المطلقات التى عشنا بها طويلا، وأفقدتنا المحور والمركز، وألقت بنا فى العراء القاسى بعد أن فرت من أبهاء الوطن الأسطورة. وأذكر أنك كنت تنشدنا فى أعقاب كارثة العام السابع والستين شعر صلاح عبدالصبور الذى كنت تحفظه، ولا ترى له نظيرا بين الشعر

العربى المعاصر فى هذه السنوات، وكنت مثلنا تبحث عن وردة الصقيع وعن المعنى حيث اللامعنى، وكنت تردد كثيرا هذه الأسطر التى حفظناها عنك، هل تذكر هذه الأسطر التى تقول إن لم تخنى الذاكرة:

لا أدرى كيف تغلغل

فى وادينا الطيب

هذا القدر من السفلة والأوغاد

ولكن ما علاقة هذا كله بما تتحدث عنه من استبدال أب بأب، ومن التمرد على الأب المعتاد باللجوء إلى الأب النقيض، فى المدارات المغلقة للثقافة البطريركية التى لا زلنا نحياها، ولا زالت تتحكم فينا، رغم كل محاولات تمردنا عليها؟

قلت لصاحبى: العلاقة هى ما ذكرته أنت نفسك عن الوطن الذى فرت من أبهائه الأسطورة، وعن انعدام المعنى فى كل شىء، فكارثة العام السابع والستين جعلتنا ندرك أنه لا يوجد نظام أصلا نرتكن إليه، وأن الفوضى التى أصبحنا نعيشها لم يكن وراءها سوى الفوضى، وأن الخيط الذى كان يمكن أن يلم النجوم المتبعثرة فى السماء انقطع، فلم نعد نرى سوى التبعثر والتشرذم والتشظى والتجزؤ. ولم يكن هناك من ضوء يهدينا، أو حتى قلائد من جمان كما قال أبو العلاء المعرى قديما، لم يكن هناك من

شيء سوى رعب العدم الذى اتخذ شكل مهزلة أرضية هائلة تحولنا نحن إلى أبطالها وضحاياها فى مسرحية عبثية لم نعد نعرف لها بداية ولا نهاية. وأدركنا أنه لم يعد يكفينا نموذج الشاعر المتعقل الذى يقودنا فى رحلة البحث عن النظام فى الفوضى، الشاعر الحكيم الذى لا يرى الجمال إلا فى النظام، فقد تساقطت الأنظمة ولم يبق نظام يقنعنا، ولم يعد الجمال فى نظرنا هو النظام، فالنظام لم يعد له وجود بعد أن لم نعد نرى سوى التجزؤ والتشرذم والتمزق والانقسام والفرقة. وعندما وصلنا إلى هذا الإدراك، ابتعدنا عن صلاح عبدالصبور الأب الذى ظل إلى النهاية يعلمنا ضرورة أن نبحث عن النظام فى الفوضى، وأن نرى الجمال فى النظام، وتمردنا عليه لأن عالمنا كان نقيض النظام وقرين الفوضى، ولا شيء ثابتا فيه إلا كل ما يناقض النظام ويدعو إلى الفوضى، فانقلبنا على صلاح عبدالصبور الأب، وقمنا بالشعائر الرمزية لقتل الأب الذى تجسّد فى نموذج الشاعر الذى انطوت عليه أعمال صلاح عبدالصبور، وبحثنا لأنفسنا عن أب نقيض يتفق مع عصرنا الذى غرق إلى قرارة الجنون.

قال صديقى: الحق معك هذه المرة. ولن أشاكسك أو حتى أختلف معك، فهذه الفترة التى أعقبت كارثة العام السابع والستين كان فترة غياب المعنى واليقين. ولذلك انتشرت تجليات

«العبث» و«اللامعقول» فى حياتنا. ولم يكن مصادفة أن يدخل توفيق الحكيم (المتعقل جدا) الذى استشعر نذر الكارثة إلى عالم «اللامعقول» وكتب «يا طالع الشجرة» قبل النكسة بسنوات معدودة، وأن يسعى نجيب محفوظ إلى تجسيد العبث الذى غزا كل شىء فى أعمال من مثل «خمارة القط الأسود» و«تحت المظلة» و«حكاية بلا بداية ولا نهاية». وفى الوقت نفسه، كتب يوسف إدريس أقاصيصه الرمزية التى كان أشهرها «العملية الكبرى» التى فهمناها جميعا فى دلالتها على كارثة العام السابع والستين. وكان ذلك إلى جانب المسرح الذى انتقل فيه يوسف إدريس من الأعمال الواقعية أو شبه الواقعية التى كانت لا تخلو من تفاؤل، مثل «اللحظة الحرجة» أو «جمهورية فرحات» وما أشبه، إلى أعمال قاتمة تؤكد غياب المعنى والمنطق من مثل «الفرافير» و«المهزلة الأرضية». وأنا أذكر هذه الفترة جيدا، لأنها كانت فترة الجحيم الذى خرجنا منه متمردين على كل شىء، تملؤنا الرغبة فى ارتكاب الشعائر الرمزية العنيفة لقتل كل الآباء الذين قادونا إلى هذه الكارثة. ولكن من الأب الشعرى النقيض الذى استبدلت به الحضور الرمزى لأبوة صلاح عبدالصبور؟ وما الصفات التى جعلتك تنجذب إليه كى تستبدل به غيره؟

قلت لصاحبى: كان أدونيس هو هذا الأب النقيض. لم أكن وحدى فى ذلك، بل كنت واحدا من طليعة الشباب المثقف الذى

فجعته كارثة الهزيمة وألقت به فى دوامة الجنون. فقد وجدنا فى شعر أدونيس ما يشبع رغبتنا فى التمرد على كل شئ، والخروج على كل قاعدة، والثورة على كل مبدأ ثابت، والاندفاع مع الأسئلة التى لا تكف عن توليد الأسئلة، ولا تقنع بإجابة قط. واندفعنا مع شعر أدونيس إلى التعرف المجدد على عالمنا الذى أصبح عالما يلبس وجه الموت، فبحثنا معه عن ما يزرع الفتنة، ويرعب وينعش، أو يرشح فاجعة ويفيض سخرية. وقلنا لأنفسنا ما قاله مهيار الدمشقى: ليس لنا اختيار غير طريق النار، غير جحيم الرقض، وتعلمنا أن نرى ما تحت الجلد، وما تحت الوعى. باختصار، وجدنا فى فوضى عالمنا الذى تتحدث عنه قصائد أدونيس قطارا للحواس، ومراكب للأعضاء، وشرفات، ومعاول وتقويا فى أسمنت الحصار، وبدا لنا الأمر كما لو كان إدراك الفوضى وتجسيدها الإبداعى وعدا ما، أملا، بحثا عن المتغير الذى يعصف بكل الثوابت المتحدة للنظام والاتحاد اللذين ظلا شعارا أثيرا. وأنت تعرف البقية.

كلمات ليست كالكلمات

قابلنى صديقى عاشق الشعر القديم بوجه مكفهر وملامح وجهه تنبئ عن غضب وسخط. ولم يبادرنى بالتحية أو السؤال عن الأهل كعادته، وإنما انفجر قائلا فى نبرات غاضبة: هل تعرف أننى لا أكف، هذه الأيام، عن تكرار الجملة التى واجه بها مالارميه صديقه الرسام ديجا حين قال له: الشعر يا عزيزى ديجا يكتب بالكلمات؟! وهل تعرف أننى لا أتوقف عن أن أردِّد بينى وبين نفسى ما قرأته منذ سنوات بعيدة للناقدة إليزابث درو فى كتابها عن «الشعر» من أن صناعة الشاعر إنما تتحدد، ابتداء، فى تحويل الكلمات إلى قصائد؟!. أخذتنى لهجة صديقى الغاضبة وأدهشنى انفعاله، فقلت له محاولا التخفيف من حدة ثورته: تمهّل أيها العزيز، ولا تسرف على نفسك فى الانفعال، وأخبرنى عن سبب كل هذا الغضب الذى أسمعه فى صوتك؟ ولماذا تتذكر بديهيات الشعر؟ وهل هناك من يمارى أو يجادل فى أن الشعر يكتب بالكلمات، وأن صناعة الشاعر هى تحويل الكلمات إلى قصائد؟

ولم يتركنى صديقى أكمل أسئلتى، وقاطعنى بقوله: ما تصفه بالبديهيات لم يعد كذلك عند الكثيرين من المنتسبين إلى

* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٤/٤/١٩٩٩ .

صناعة الشعر في هذه الأيام، والدليل على ذلك هو ما يؤذى أعيننا ويقرع سمعنا من كتاباتهم التى ينسبونها إلى الشعر زورا وبهتانا. وما يحزننى يا أخى، حقا، أننى كلما قرأت الشعر الذى ينشر هذه الأيام، سواء في المجلات أو الصحف أو الدواوين التى تتسابق على نشرها قصور الثقافة وهيئة الكتاب والمجلس الأعلى للثقافة، لا أجد فى أغلب هذا الشعر ما ينتسب إلى الشعر الذى أعرفه، ولا أجد فى كلماته ما يؤكد جملة مالارميه أو حتى ما قالته إليزابث درو، فالكلمات التى يتكون منها هذا الشعر سقيمة، والعلاقات التى تجمع ما بين الألفاظ علاقات لا تعرف سلامة النحو أو استقامة البلاغة أو الشعور بالإيقاع الخفى الذى هو علامات الكلمات عندما تتحول إلى قصائد. وما يحيرنى، يا أخى، هو لماذا ينشر هذا الذى ينشر تحت عنوان الشعر؟ ولماذا هذا الإحساس الفقير بالكلمات، والشعور الفج باللغة؟ ألا يعرف هؤلاء أن الشعر أداء إيقاعى باللغة، وأن الأداء الإيقاعى حتى لو خلا من العروض الخليلى أو القافية المعتادة لا يمكن أن يخلو من رهافة الإحساس باللغة؟ ولماذا يكتب هؤلاء قصائدهم التى تصدم العين والأذن والعقل والوجدان بفجاجة الحس اللغوى، وضعف الوعي بالتراكيب النحوية؟! ألا تلاحظ أنت شخصيا انعدام الشعور بالتناسق بين الكلمات التى تنطلق فى أسطر الكثيرين من هؤلاء بلا ضابط ولا منطق، كأنها حمر مستنفرة فرت من قسورة؟!.

عاودت محاولة التخفيف من انفعالات صديقى المتفجرة فى كلماته المتدافعة، وقلت له: لكن يا عزيزى لا أظن أحدا من المنتسبين إلى الشعر بحق يجهل أن الفارق الأساسى بين استعمال الألفاظ فى الشعر والنثر هو كمية الحيوية والنشاط والتوتر والرهافة التى تنبعث منها. وكاتب النثر القدير لا يهمل العناية بألفاظه، ولكنه لا يحنو عليها حنو الشاعر، أو يضعها فى الصدارة من اهتماماته لحظة الكتابة مثلما يفعل الشاعر بالضرورة. ويرجع ذلك، كما تعرف، إلى أن الشاعر يتحتم عليه أن يهتم أكثر من غيره بخاصيتى الإيجاز والتكثيف - بعد السلامة اللغوية بالطبع - لأنه يعمل فى حيز ضيق، ويستخدم القليل من الألفاظ ليعبر بها عن الكثير من المعانى. وكلما كان الشاعر أصيلا كانت ألفاظه تنطق بالقيمة، سواء من حيث تعدد دلالاتها داخل علاقاتها، أو من حيث اكتنازها بالإيقاع والتناغم الصرفى أو التناسب النحوى، فالمهم فى الشعر العلاقات اللغوية التى لا نجدها خارجه بالقدر نفسه من الإيجاز اللفظى والكثافة الدلالية والاكتناز الإيقاعى.

قال لى صديقى الذى أسهمت كلماتى فى تهدئته بعض الشىء: ولكن أين هذا الذى تقوله من الكثرة الكاثرة لقبيح الكلام الذى يحمل عنوان الشعر فى هذه الأيام، خصوصا كتابات أولئك الشبان الذين تتعاطف مع فجاجة تجريبهم، وهى كتابات تخلو

من معنى الشعر وقيمته. وأنت تعرفنى لا أتعصب لنوع شعرى بعينه، وأتقبل بسماحة ذوق، تشهد بها أنت قبل غيرك، القصيدة الخليلية والقصيدة التفعيلية وقصيدة النثر التى أصبحت تنصب علينا انصبابا. وأنا يا عزيزى لا أتعصب لشىء إلا للشعر وحده، فقل لى بالله عليك أين الشعر فى الكثير الكثير من الردىء الذى أطالعه كل يوم تحت عنوان الشعر، وهو كثير كثير لا ينبئ عن موهبة أصيلة ما ظل يخلو من رهافة الإحساس باللغة. ألا يعرف هؤلاء، يا عزيزى، أن الشعر يكتب بالكلمات التى ليست كالكلمات؟ قاطعت صديقى فى نبرة صوت تحمل معنى المشاكسة، كى أنتقل به من اندفاعة الانفعال إلى هدأة الرويَّة، وقلت له: ولكن أَفْهِمْنى، أولا، ما الذى تقصد إليه بالكلمات التى ليست كالكلمات قبل أن تمضى فى شكواك من الشعر الذى ليس كالشعر؟

ابتسم صديقى بسمة أضاءت وجهه الذى أخذ يستعيد ملامحه السمحة، وقهقه قهقهته المعهودة، وقال لى: حلوة عبارة «الشعر الذى ليس كالشعر» هذه، كأنك ترد علىَّ ما قلته. ولكنك أيها الماكر تعلم أكثر منى أن الشعر كلمات، ولكن كلماته تدخل فى علاقات تتميز بأعلى درجة من الكثافة الدلالية والنحوية والصرفية والإيقاعية. هذه الكثافة هى الوجه الآخر من «الشعرية» أو معناها الملازم ما ظللنا نفهم صفة «الشعرية» بوصفها وضع

العلاقات بين الكلمات، من حيث هى كلمات، موضع الصدارة من الاهتمام فى مكونات الحدث اللغوى ووظائفه. ولذلك كانت الكلمات فى الشعر تنتسب إلى الكلمات فى اللغة من حيث عموم جنسها، ولكنها تختلف عن قريناتها كلمات اللغة فى خصوص تركيبها، فهى كلمات ليست كالكلمات. ووضعها فى علاقتها باللغة ليس كوضع هذا الشعر الزائف إلى الشعر الحق. وعندما أتحدث إليك عن كلمات الشعر التى ليست ككلمات اللغة فأنا أتحدث عن قيمة موجبة مثبتة، لأن عنصر المخالفة أو المغايرة فى هذه الحالة هو عنصر الصفة الشعرية المضافة إلى كلمات اللغة حين تتحول إلى قصائد على يدى الشاعر الأصيل، أو حيث تتحول إلى ما يشبه القصائد حين تكتسب الخاصية الشعرية على يدى الكاتب المرهف. ولذلك فنحن نتحدث عن شعرية القصة القصيرة مثلا، أو نتحدث عن شعرية هذا المشهد السردى أو ذاك من مشاهد الرواية، بل نحن نتحدث فى هذه الأيام عن نماذج من الرواية الحداثية تنزاح الحدود بينها والشعر، ونصفها بأنها نماذج رواية شعرية، أو الرواية – الشعر. ويرجع ذلك كله إلى أن الكلمات فى هذه الأنواع السردية لم تعد ككلمات اللغة مع أنها منها، لأنها اكتسبت الخاصية الشعرية عندما استخدمها الكاتب استخداما مرهفا، ووضعها موضع الصدارة فى تراتب اهتماماته، من حيث هى علاقات دلالة، وعلاقات نحو وصرف، وعلاقات تراكيب،

وعلاقات إيقاع وصوت، فاختلفت الكلمات بعد أن اكتسبت الصفة الشعرية، ولم تعد كالكلمات، كأنها المسك الذى هو من دم الغزال رغم بعد ما بين الاثنين، هذا إذا كنت تذكر بيت المتنبى العظيم الذى يقول:

فإنْ تفق الأنام وأنت منهم   فإن المسك بعض دم الغزال

فكلمات الشعر، يا عزيزى، تفوق كلمات اللغة التى هى منها، وتنتسب اليها كما ينتسب المسك إلى دم الغزال، ومن ثم تتميز عنها وتصبح كلمات لا كالكلمات. أما الشعر الزائف الذى أتحدث عنه، فهو ليس كالشعر من حيث نوعه أو جنسه أو قيمته، لسبب بالغ البساطة هو أنه يخلو من الكلمات التى ليست كالكلمات، والذين يكتبونه لا يعرفون معنى عبارات مالارميه عن الشعر الذى يكتب، يا عزيزى، بالكلمات التى ليست مثل كلماتهم بالطبع.

قلت لصاحبى مشاكسا كعادتى: ها أنت ذا تحوَّلت إلى ناقد، وتحوَّلت أنا إلى مستمع. وما دمت قد قلبت الوضع على هذا النحو فدعنى أعاتبك بالسؤال: هل تعرف أن مالارميه كان يقصد بعباراته معنى أكبر من المعنى البسيط الذى يضع الكلمات مقابل الأفكار، وأنه ليس المقصد من كلامه مجرد صيغة محدثة من الثنائية البلاغية القديمة بين الألفاظ والمعانى؟ أجابنى

صاحبى ساخرا: وهل تظن أن معرفة مقاصد مثل هذه العبارات مقصورة عليك وعلى أصحابك النقاد؟! نعم يا عزيزى، لا يقصد مالارميه إلى المعنى البلاغى الساذج الذى يقابل بين الألفاظ والمعانى، ولا ينتصر للفظ على حساب المعنى كما انتصر البلاغيون القدماء الذين أضعت سنوات من عمرك فى دراستهم وحل طلاسمهم وفهم المعقد من مصنفاتهم. ما يقصد إليه مالارميه هو الإحساس بالكلمات، الإحساس الرهيف الذى لا يعرفه مُدَّعو الشعر فى هذا الزمان الذى اختلط فيه الحابل بالنابل. والإحساس بالكلمات يعنى الشعور بها من حيث هى أصوات ومعان، أو من حيث هى أحداث حسية لا انفصام بين مكوناتها، ولا تدابر فى قابليتها لأن تغدو طرفا فى علاقات تخلقها خلقا جديدا، وتضيف إليها ما لم يكن لها من قبل. إن الشاعر، يا عزيزى، يتوجه نحو أشياء العالم وموضوعاته لا ليكون أفكارا عنها، وإنما ليكتشفها حين يكتشف نفسه وهو ينظر إليها، وأهم من ذلك حين يكتشف لغته التى يكتشف، فى فعل اكتشافها، نفسه والعالم على السواء. وكل معرفة يكتسبها الشاعر من فعل التعرف الخلاق الذى يمارسه بالإبداع على هذا النحو هى معرفة مجددة باللغة ومجدِّدة لها، ومعرفة مضافة باللغة ومضيفة إليها على السواء، وهى معرفة أولى خطواتها رهافة الإحساس بالكلمات، والشعور بها ككائنات تمور بحيوات سابقة، وتتوق إلى

حيوات جديدة، فى سياقات ممكنة أو محتملة، لا نهاية لوعودها بالعطاء الذى يضيف إلى اللغة وإلى الشاعر. وأين ذلك من هؤلاء الذين يكتبون شعرا لا ينتسب إلى الشعر لأنهم لا يعرفون أسرار الكلمات التي ليست كالكلمات؟!

شعر صراصير

كنت جالسا فى غرفة استراحة الأساتذة، أنتظر موعد محاضراتى، بعد أن وصلت مبكرا عن الموعد بكثير، فجلست أطالع كتابا لم أكن قد أنهيته، واستغرقت فى القراءة التى لم يصرف انتباهى عنها سوى دخول صديقى عاشق الشعر القديم إلى الغرفة، مثيرا العواصف التى تلفت الانتباه إلى حضوره كالعادة، وما إن رآنى حتى أقبل علىّ إقبال المتحدى، وقال لى هل رأيت؟! وهل صدقت ما قلت لك عن أصحاب الشعر الزائف الذى لا ينتسب إلى الشعر الحق؟! لقد تكاثرت الأدلة على كلامى، ومنها هذا الدليل الجديد. وأخرج صديقى من حقيبته مجلة أسبوعية أنيقة الطباعة، لم ألمح عنوانها، لأن صديقى فتحها على صفحتين من المنتصف، وقال لى دون أن يتيح لى حتى فرصة معرفة ما فى الصفحتين: اسمع هذه النماذج التى استشهد بها المحرر فى التحقيق الذى كتبه تحت عنوان «جناية الحداثة على ديوان العرب». ولم يدع لى صديقى حتى فرصة السؤال عن هذا الذى يريد أن يسمعنى إياه. وتهيأ للقراءة قائلا: استمع إلى ما أقول وما أقرأه عليك أولا، وبعد ذلك قل لى رأيك الذى لابد أن

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢١/٤/١٩٩٩ .

أسمعه بعد أن أقرأ عليك ما أريد، وليس قبل ذلك.

وقال صديقى فى لهجة الظفر: هل تعرف أن هناك ديوانا عنوانه: «تماما إلى جوار جثة يونسكو». قلت: نعم. قال: فاسمع منه هذا المقطع، وقرأ من أسطر المجلة مقطعا يقول:

حشرات الصدأ

تزحف من أنوفنا

تصعد خيطا مطاطيا

سحابة من الغربان

يطلقها سيجارى

بينما تعود الوطاويط إلى أنفى

الصراصير التى تؤذّن فى السحر

تقتات على أذنى

وقبل أن أنطق كلمة واحدة بادرنى صديقى بما يشبه التشفى قائلا: وهل تعرف ديوانا عنوانه «أنا»؟ قلت: لا، لم يحدث لى الشرف، فقال لى: إذن، فليحسن بك أن تسمع منه هذا المقطع:

أحسد فئران البالوعات

التى تجرى طوال اليوم

بلا فوبيا

تدفعها المرة بعد الأخرى

للتوقف والتساؤل.

وقبل أن أهم حتى بالسؤال، باغتنى صديقى بقوله: ولن تعرف كذلك أن هناك ديوانا ثالثا عنوانه «من أنت» يقول فيه صاحبه:

كيف استنتجت لعينيك عماصا

يكفى هذا النوم؟

النافورة: دموان مختلطان

ودمامل مختنقات ... بصديد

وماكدت أنطق حتى أسكتنى صديقى بقوله: وأنا واثق أنك لا تعرف أن للشاعر العراقى عزيز الحاج ديوانا بعنوان «أوراق الخريف» يقول فيه:

عندما هاج علىّ طنين الذباب

ولدغتنى البعوضة

تذكرت قوله وهو يعبث

بأقلامى وأوراقى

ولم يسكت صديقى بل مضى قائلا، وهناك ديوان آخر لشاعر من سوريا اسمه حسين درويش بعنوان «قبل الحرب، بعد الحرب» يقول فيه:

القناص يمد لسانه

ويبصق الدم

لا وقت لفردة الحذاء العالقة

ولم يلتقط صديقى أنفاسه فأضاف قائلا فى حماسة صاخبة: وعندك ديوان هدى حسين الشاعرة المصرية التى تقول:

شىء عظيم سيحدث

وعلىّ أن أبقى كى أستوعبه

كأن تعلو كومة الروث

فى مرحاضنا الأبيض الملائكى

وما أن فرغ صديقى من إنشاده الذى لم يخل من نبرة ساخرة هادئة متهكمة فى كل مقطع، حتى بادرنى بأسئلته الاستفزازية: هل هذه الحداثة؟ هل هذا الكلام المنتن يدخل فى دنيا الشعر؟ هل تقبلون – أنتم النقاد – هذا الكلام؟ أليست هذه

هى النتيجة الطبيعية لنقدكم الذى هجر وظيفة التقويم والتقييم، خوفا من أن يواجه العور بعورهم، واكتفى بمهمة التحليل والتفسير؟ أليس فى مثل هذه المقاطع ما يؤكد جرمكم أيها النقاد الذين ظللتم تتحدثون عن ضرورة التجريب، وأهمية التجريب، وحرية التجريب، وطليعية التجريب، وجسارة التجريب، حتى تقيأ هؤلاء ما تقيأوا باسم التجريب؟ أليس هذا هو آخر مطاف قصيدة النثر التى حررتموها من الوزن والقافية، وقبلتم تحررها من الإيقاع عندما حدثتمونا عن اللامقامية فى النغم الشعرى والإيقاع المضاد للإيقاع، فانتهى دفاعكم عن هذه القصيدة إلى أن عَرِّيَتْ من كل ما ينتسب إلى القصيدة، وتحولت إلى أفعال استهزاء فاضح باللغة والعقل والمعنى والقيمة؟ وأخيرا، لماذا كل هذا الغرام بالقاذورات؟ أهو عشق للقبح؟ أهو غرام بالمقزز من الأشياء واستمتاع بها؟ أهو حالة نفسية صادية مازوكية، أعنى حالة تنتسب إلى المازوكية التى هى تعذيب للنفس واستعذاب لألم التمزز بالمنتنات، أو حالة سادية تنتسب إلى نزعة تعذيب القراء وترويعهم بكل ما يثير فيهم رغبة القىء والغثيان؟

ظللت صامتا، أتطلع إلى وجه صديقى الذى كانت ملامحه تتبدل بتبدل نبرات صوته ودرجات التهدج فى أقواله، وصبرت عليه إلى أن فرغت شحنة غضبه فى أسئلته التى تدافعت كطلقات الرصاص، تحمل من مشاعر الغضب والغل والسخط والاحتجاج

والرفض والتأفف ما أدهشنى، وما لم أكن أتصور أن صديقى يختزنه فى أعماقه، بل ما لم أكن أتوقع أن تثيره فى داخل صديقى عاشق الشعر كل هذه الدواوين التى أعترف أننى لم أطالع الكثير منها. ولم أشأ أن أشاكس صديقى وهو فى هذه الحالة الانفعالية الساخطة التى أرى لها بعض التبرير فيما انتهى إليه الشعر على أيدى من يصرون على الانتساب إليه دون موهبة أو رؤية أو معرفة أو تجربة. ولم أملك سوى أن أقول لصاحبى: معك الكثير من الحق فى غضبك وانفعالك، ولكن قبل أن تسرف على نفسك وعلىّ فى الغضب والانفعال والاندفاع مع هذه الأسئلة المتدافقة المتكاثرة، ألا ينبغى لك أن تتساءل أولا، وأنت الأستاذ الجامعى، عما إذا كانت هذه المقتطفات التى أنشدتها ساخرا موجودة على هذه الصورة فى الدواوين المنقول عنها، وأنه لم يحدث فيها تحريف، ولم تقتطع من سياقها على طريقة: لا تقربوا الصلاة؟!

ولم يدعنى صديقى أكمل، وقال مندفعا: لا يا سيدى، لا حاجة بى إلى هذه المراجعة، فأنا بنفسى قرأت من هذا الكلام القبيح الكثير، ولو شئت لجئت لك بما هو أكثر بكثير من الموجود فى هذا التحقيق، بل بما هو أفظع منه، وأنا أعرف أنك تعرف مثلى، بل أكثر منى، عشرات من نماذج هذا الكلام الذى أطلقت عليه - أنت وليس غيرك - صفة الكلام الرطيط. كل ما فى الأمر

أنك تكابر كعادتك، ولا تريد أن ترى إلى ما انتهى إليه حال الشعر على أيدى هذه الزعنفة التى لا تسىء إلى الشعر بل تسىء إلى كل ما هو جميل فى الحياة. وحذار أن تحدثنى عن التجريب، وضرورة أن نترك هؤلاء الشبان يكتبون كما يشاءون، وأن نترك تجاربهم للزمن الذى يتكفل بإبراز السالب والموجب فيها، فهذا الكلام هو تبرير الخائفين من النقاد، أولئك الذين يخافون أن يسموا الرداءة بصفات الرداءة، ويمايزون بين القبيح والجميل، ويهربون من الحكم بالقيمة إلى نوع من الإرجاء الذى هو عجز وجبن وخوف وتخلٍّ عن المسؤولية. ولابد أن تعترف أنكم أيها النقاد، عندما تخليتم عن مسؤولية التقييم، فتحتم الباب لكل من هَبَّ ودَبَّ، وساعدتم على أن يختلط الحابل بالنابل، وهجرتم التقاليد العظيمة فى صناعة النقد. وقبل أن تسألنى عن هذه التقاليد أقول لك إنها التقاليد التى كانت تدفع طه حسين إلى أن يوجع إبراهيم ناجى بنقده اللاذع الذى قصد به إلى أن يدفعه إلى الأمام، ويرفع سلاح القيمة عاليا ليواجه الزيف، ويحمى التجارب الجديدة الأصيلة من الاختلاط بالتجارب الزائفة.

قلت لصاحبى: قبل أن تستطرد، وتنتقل من الموضوع الذى تتحدث فيه إلى غيره، دعنى أوافقك على أن النقد الأدبى لا ينبغى أن يتخلى عن دوره فى التقييم، وأن النقد كما أفهمه هو ممارسة تنبنى على عمليات ثلاث لا يمكن الفصل بينها، ولا الاستغناء عن

واحدة منها، أعنى عمليات التحليل والتفسير والتقييم. وأزيدك فأقول إن مجموعة من النقاد عمدت إلى التخلى عن التقييم، حرصا على السلامة من غضب المبدعين، واستجلابا للنفع الذى يمكن أن يترتب على نقد المؤلفين الذين يشرفون على صفحات أدبية أو يشرفون على مجلات أو مؤسسات مهيمنة، فاشتروا الضلالة بالهدى، ولكن ربحت تجارتهم ماديا وإن كانت قد خسرت معنويا. ولكن هذا شىء وما نحن فيه شىء آخر.

ولم يدعنى صديقى أكمل كلامى، وصاح فى وجهى قائلا: بل هذا من ذاك، ولولا سكوتكم عن التقييم ما قرأنا هذا الكلام الرطيط. قلت على سبيل المداراة: لكن لو كان هذا صحيحا فلا تأخذ العاطل بالباطل، والبرىء بذنب المسىء، ولا تظلم الحداثة أو التجريب أو النزوع الطليعى أو محاولات التمرد بأن تنسب إليها ما ليس منها بالضرورة، وما لا ينتسب إليها على سبيل الحتم، وأحسبك تعترف أن من بين شعراء الحداثة من يرفضون الكلام الرطيط رفضا حاسما، واضحا وصريحا ومعلنا، وأن التجريب يثمر الجيد والردىء، والنزوع الطليعى الذى هو رأس الحرية فى حركة التجديد قد يصيب غرضه وقد يحيد عن الغرض، والتمرد الذى يمكن أن يؤدى إلى الجنون أو العبث لابد منه حتى تتحرر عناصر الثبات من جمودها، فكن عادلا ولا تتعجل الحكم على الأشياء، وتعال نضع هذه المقاطع فى سياقاتها داخل قصائدها،

وداخل دواوينها، لا لكى نبرر الرداءة وانعدام القيمة وإنما لكى نكون موضوعيين فى الحكم حتى لو كان بأقسى أحكام الرداءة.

قال لى صديقى مرتابا: لن أجادلك كثيرا فيما تقول، لأنى أتوخى مثلك الموضوعية، ولكن، يا أخى، لقد اتسع الخرق على الراقع، وبلغت الروح الحلقوم كما تقول الأمثال القديمة، وأنا أخشى أن تخادعنى بمعسول النظريات النقدية المحدثة التى تتقنها، ولن أسمح لك بتبرير الردىء أو القبيح بأى حال من الأحوال. قلت لصديقى: لا تخش من ذلك شيئا، فلا يوجد ناقد يحترم نفسه يقبل الردىء أو القبيح ما ظل مؤمنا بمعنى القيمة الجمالية، ويقرن هذه القيمة بقدرة الفن على إثراء الحياة بواسطة اللغة، ومن خلال اللغة، وداخل اللغة فى الوقت نفسه. كل ما فى الأمر أنى أحاول أن أنظر معك فيما أثرته داخل سياقه الأوسع، من منظور القيمة التى أعترف لك أنها انعدمت كثيرا فى شعر المبتدئين الشباب، ففقد الشعر فى كتاباتهم اسمه ومعناه وغاياته. قال صاحبى: ونتيجة ذلك انقلب شعرهم إلى شعر صراصير. قلت: للأسف، حدث ذلك، لأن الشعر يفقد كل صفاته إذا تدنى به كاتبه، وأفرغه من القيمة الشعرية لمجرد الاستفزاز الذى ليس وراءه شىء. ولكن دع تفصيل ذلك إلى لقاء آخر، فقد ألهيتنى عن موعد محاضرتى التى بدأت منذ عشر دقائق، فدعنى ألحق بالطلاب قبل أن ينتهزوا الفرصة ويغادروا قاعة الدرس.

القبح فى الشعر

ما كدت أدخل إلى غرفة استراحة الأساتذة حتى وجدت صديقى عاشق الشعر يتطلع إلى الباب كأنه ينتظر حضورى، وقام واقفا يصافحنى فى لهفة، ويحيينى فى كلمات مقتضبة، سرعان ما انتقل منها إلى تذكيرى بما كنا نتحدث فيه آخر مرة، وقال لى: أحسب أنه قد آن الأوان لأن توضح لى صفات القبح التى تصدر بها حكمك بالرداءة، خصوصا فى حالة ما تحدثنا عنه من الشعر الذى ليس كالشعر. وقد حذرتك من مخادعتى بمقولات النظريات الملتبسة التى تزيدنا غرقا فى أوحال القبح بدل أن تساعدنا على الخروج منه. ودعنا من حكاية التجريب، فأنا مثلك أومن بالتجريب، ولكن الإيمان به لا يصادر علينا فى الحكم بالقبح على نتاجه الردىء. ولا تغونى بالحديث عن حرية الشباب فى أن يكتبوا ما يشاءون، وتنسى حريتنا نحن فى رفض الردىء والاحتجاج عليه، وأهم من ذلك عدم نشره لو كنا مسؤولين عن بعض ما ينشر من هذا الغثاء.

لم أترك صاحبى يسترسل فى تحذيراته التى استفزتنى، فقاطعته قائلا: حنانيك يا رجل. ماذا بك اليوم؟! لا داعى لكل هذه

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٩٩٩/٤/٢٨ .

التحذيرات وألوان المصادرة على المطلوب، ودعنا نتناقش فى روية كما تعودنا، ونضع كل شيء موضع المساءلة، لا نخشى فى ذلك من شيء، أو نصادر على أنفسنا بشيء، ما دمنا نحترم عقولنا ونحب الشعر الذى وصفه صديقنا أمل دنقل بأنه "الفرح المختلس". هدأت حدة صديقى وقال: لا بأس. ولنعد إلى سؤالى عن القبح الذى هو قرين الرداءة، والذى كان موجودا فى النماذج التى قرأتها عليك، وفى نماذج أخرى كثيرة حملتها لك معى، اليوم، على سبيل الاحتياط والاحتجاج معا.

قلت لصديقى وأنا أحاول معه صبرا: لسنا فى حاجة إلى ذلك أولا لأن الموضوع أكبر من مقاطع يقل عددها أو يكثر. وثانيا لأنه يرتبط بمعنى حاسم من معانى القيمة الجمالية التى نخلط فى فهمها. قال صاحبى دون أن تفارقه نبرة الاسترابة: وكيف ذلك؟ قلت: لا أظنك تجادلنى كثيرا فى أن هناك فارقا كبيرا بين القبح من حيث هو موضوع فى الفن، والقبح من حيث هو قيمة سلبية أو قيمة جمالية منفية. القبح الأول يتصل بمادة المبدع أو موضوعاته، أو حتى معطيات الحياة التى يتوجه إليها بفنه الذى يصدر عنها فى التحليل الأخير. ومادة المبدع أو موضوعاته، أو حتى معطيات الحياة بوجه عام، فيها ما اتفقنا على وصفه بالجمال وما اتفقنا على وصفه بالقبح عرفيا على الأقل، فنحن نرتاح إلى الزهور ونرى فيها موضوعا جميلا، وكذلك مشهد

البحر ساعة الغروب، أو الأنهار التى تحيط بها الخضرة إحاطة السوار بالمعصم، أو امتداد الحقول الخضراء على السهوب المتدرجة التى تقطعها تجمعات الأشجار، وأضف إلى ذلك ما يشبهه من جنسه، حتى فى دائرة المعنويات التى تبعث فينا البهجة مثل فرحة النجاح أو المكسب أو انتصار الحق على الباطل أو التحرر من القيد أو الخلاص من الظلم. كل ذلك وما يشبهه يمكن أن يتصف بالجمال من حيث هو موضوع أو معطى من معطيات الحياة. ولكن الحياة ليست قاصرة على هذه الدائرة وحدها، وإلا كانت جنة، فكما تتصارع فيها عوامل الخير والشر، العدل والظلم، العقل والنقل، الحرية والقيد، التقدم والتخلف، التسامح والتعصب، تتجاور فيها مظاهر الجمال والقبح، النظافة والقذارة، الحياة والموت ... إلى آخر هذه الثنائيات التى نراها صباح مساء فى كل مكان حولنا.

قال صديقى: لا أختلف معك فى ذلك. وأتفق فى أن هذه المتناقضات أو المتعارضات - كما تحب أن تقول عادة - تملأ الحياة حولنا، وأنها جزء أساسى من وجودنا، بل أزيد على ذلك فأقول إن وجودنا نفسه ينطوى عليها، كما أن مكوناتنا النفسية لا تخلو من ألوان التناقض والتعارض سواء على مستوى الوعى أو اللاوعى. ولكن ماذا عن القيمة الجمالية؟. قلت: هذه القيمة شىء آخر غير الموضوع الجميل. والعلاقة بين الصفة الجمالية فى الفن

والموضوع الجميل ليست علاقة تطابق أو تماثل أو تشابه وإنما هى علاقة مغايرة، لأن الصفة الجمالية يمكن أن تقع على معالجة الموضوع الجميل وغير الجميل بالقدر نفسه فى الفن. القيمة الجمالية غير الموضوع المتصف بالجمال أو عدم الجمال، والعمل الفنى يتصف بها حين يحقق غايته من حيث هو عمل فنى، أى من حيث قدرته على أن يفتح للشعور أفقا جديدا من الإدراك والمعرفة والكشف، وعلى أن يمتع العقل والوجدان بما يرتقى بإنسانية الإنسان، ويسهم فى الانتقال به من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية فى حياته التى يحياها.

قال صديقى: هل يعنى ذلك أن العمل الفنى يعالج القبيح كما يعالج الجميل، وأنه لا تفرقة بين معالجته الأول والثانى، الأمر الذى لا يعنى أنه لا أفضلية للموضوع الجميل على القبيح. قلت: نعم، ولا أفضلية أو تراتب أو تمييز، إلا إذا كنا من أنصار مذهب «الشعر الخالص». ومن هؤلاء الكاتب الأيرلندى جورج مور الذى رأى أن «الشعر الخالص» أو «الشعر الصافى» (والمصطلحان ترجمة لأصل أجنبى واحد) هو الشعر الذى لم يشوهه قالب الفكر الشاحب، وأنه القصائد التى لا تقبل جميع المعانى، فبعض المعانى دون غيرها مقبولة ومسموح بها فى الشعر، وبعضها الآخر غير مقبول ولا مسموح به، فالشعر الصافى لا يقبل ولا يسمح إلا بمعان معينة، وموضوعات بذاتها، وإن شاعت الكلمات

أن تجد طريقها من حيث هى معان فحسب إلى الشعر الصافى فإنها تفعل ذلك بالإشارة إلى ما يقع على محيط الدائرة وليس مركزها الذى يحتله جوهر الشعر الصافى وحده. وأحسب أن أنصار الشعر الصافى قد تناقص عددهم مع الزمن، وليس لهم وجود فاعل فى ثقافتنا العربية التى ظلت حريصة على تأكيد الدور الاجتماعى للشعر حرصها على إسهامه فى تغيير الحياة إلى الأفضل بواسطة اللغة.

قال صديقى: أفهم من كلامك أنه لا توجد مؤاخذة نقدية على الشاعر لو وصف القبح فى الواقع؟ قلت: من حق الشاعر أن يكتب عن أى شىء فى واقعه، مهما صغر هذا الشىء أو كبر، ومهما كان موضوعه الذى يختاره تافها أو جليلا فى أعين البعض، بل مهما كان قبيحا أو حتى مقززا فى الذوق، فالمعول هو المعالجة الفنية التى تحقق قيمة جمالية إذا نجحت، ولا تغادر درجة القبح الفنى إذا فشلت. وما ينطبق على الشاعر ينطبق على كل الفنون، ومنها الرسم الذى يمكن أن نرى فى لوحات "الطبيعة الصامتة" فيه مشاهد نتقزز منها فى الواقع الفعلى، كما فى أكثر من لوحة شهيرة تتصدرها قطع لحم مذبوح، أو جزء من فخذة ذبيحة تقطر دما. وهذا، يا صديقى العزيز، ما قصد إليه أرسطو عندما حدثنا، فى القرن الرابع قبل الميلاد، عن جمال المحاكاة الفنية والالتذاذ بها، وكيف أن لذة المحاكاة تقوم على التخييل

الذى يقلب قبح الواقع إلى جمال، يمكننا من الاستمتاع الفنى حتى بالموضوع القبيح. واستجمع فى ذهنك لوحات الرسم التى يمكن أن تسترجعها بعينى مخيلتك، تجد أن المبدأ الأرسطى عن لذة المحاكاة الفنية التى هى لذة الفن بوجه عام ماثل فى الكثير من اللوحات.

قال صديقى: ولكنك بعدت عن الشعر، واستشهدت بالرسم الذى مهما تشابه مع الشعر فى معنى التصوير فإنه غيره من حيث الوسيط النوعى الذى يستخدمه. ولم أملك - إزاء هذا التعليق- سوى الاندفاع إلى مقاطعة صديقى قائلا: كلا، يا سيدى، إن أنواع الفن وأجناسه لا اختلاف بينها فى المبادئ التى تتقوم بها القيمة الجمالية، والتى تتحقق فى حالتنا لا على أساس الموضوع وإنما على أساس المعالجة الفنية، مهما كان الوسيط النوعى أو الأداة أو الوسيلة التى يستخدمها المبدع، لغة أو نغما أو حجرا أو لونا. وأنت لو استرجعت قصائد الشعر التى نعرفها، على امتداد عصوره واختلاف لغاته، وجدت أن القول باقتصار الشعر على الموضوع والموضوعات الجميلة وحدها إنما هو أحد الأوهام التى تطاول بها العهد فأنزلها الناس منزلة المسلمات نتيجة اعتيادهم على تكرارها لا أكثر ولا أقل. ولماذا لاتتذكر سخريتنا، ونحن فى مرحلة الدرس الجامعى، من الذين سخروا من العقاد، ووصفوه بالشاعر المراحيضى لأنه وصف طفلا فى

إحدى قصائده بأن «مرحاضه أفخر أثوابنا»؟ ألا تذكر أن العقاد نفسه تحدث في مقدمة ديوانه «عابر سبيل» بأن موضوعات الشعر موجودة في كل مكان، حتي على أرفف محلات البقالة فى يوم العطلة؟ وإذا كنا قبلنا ذلك من العقاد فلماذا لا نمضى فى القياس، ونقول إن الشعر يمكن أن يتخذ من القبح موضوعا له ما ظل شعرا، وما ظل قادرا على إثارة التعجيب والدهشة، وما ظل حاملا لنوع جديد من الكشف الذى يدفعنا إلى رؤية الواقع من منظور جديد.

قال صاحبى: ولكن العقاد كان يتحدث عن موضوعات بسيطة، يحسبها عابر السبيل تافهة فلا يقف عندها، وتلتقطها عينا الشاعر لتكشف فيها عن معنى ومغزى لا تكشفه سوى القصيدة بعلاقات كلماتها التى ليست كالكلمات. ولكن أن يغدو موضوع الشعر هو الصراصير التى تؤذّن فى السحر، والوطاويط التى تنطلق من الأنف، فاسمح لى بأن أقول لك إن هذا هو اللغو بعينه وانعدام القيمة الجمالية والأخلاقية.

قلت لصديقى وأنا أتمالك نفسى حتى لا أنفعل مثله: كلا، يا عزيزى، بل من حق الشاعر أن يكتب فى أى موضوع بعينه حتى لو كان الصراصير والوطاويط، تماما كما كان من حق العقاد أن يتحدث عن «المرحاض»، فالقضية ليست قضية الموضوع وإنما قضية المعالجة الفنية، أما الموضوع فى ذاته فهو

كالمعانى التى قال الجاحظ قديما إنها ملقاة فى الطريق يعرفها العربى والعجمى، البدوى والحضرى، وإنما الشأن فى الصياغة والسبك، لأن الشعر صناعة وجنس من التصوير كما قال الجاحظ قديما، وقيمة إبداعه مشروطة بصنعته وليس بالمادة المُعَالجَة فى فعل الإبداع.

وهذا ما أدركه الشعراء فى كل زمان ومكان، كما أدركه الفنانون فى كل عصر واتجاه. وقد يحدث فى عصر بعينه، أو مدرسة بعينها، ولأسباب معلومة غير مجهولة، يمكن رصدها وتمييزها، أن ينجذب الشاعر - أو المبدع بشكل عام - إلى موضوعات القبح أكثر من غيرها، فيلح عليها كما لو كان لا يرى غيرها فى الحياة. وإلحاحه ذلك لا يغادر دائرة الفن، ما ظل فى دائرة المعالجة التى تتحقق بها القيمة الجمالية. والقيمة الجمالية تتحقق حين لا يكون الهدف هو مجرد الاستفزاز، أو التعبير عن الفهاهة، أو ضعف الأداء اللغوى، أو محاولة جذب الأنظار لا غير. ولذلك فإنه إذا اقترن الموضوع القبيح - مهما كان مستفزا أو مقززا - بغاية جمالية ومعالجة فنية فإن قبحه من حيث هو موضوع مقزز يختفى على الفور، ويحل محله التعجيب الذى هو مقدمة متعة جمالية لا تفارق لذة التعرف. ويمكن لك، يا صديقى، أن تسترجع من الشعر الفرنسي قصائد شارل بودلير (١٨٢١-١٨٦٧) على سبيل المثال، خصوصا فى ديوانه «أزهار الشر»

الذى أقام الدنيا ولم يقعدها فى عصره. وأنا لم أنس قصيدته «جيفة» التى أذكر منها قوله:

كان الذباب يدوّم فوق هذا البطن المتفسّخِ

من حيث كانت تخرج أفواه سودٌ

من الدود، وتنساب كسائل كثيفٍ

فى محاذاة هذه الأسمال الحية

قد تقول إنه لا جمال فى هذا المقطع لأنه يعالج موضوعا قبيحا، دميما، وهل هناك أكثر بشاعة من تصوير شعرى لجيفة؟!. ولكن الجمال قائم فى المعالجة، فى علاقة المقطع ببقية القصيدة التى تفتح أعيننا، حتى على الرغم منا، على ما لم نتعود أن نراه فى العالم أو نتوقف عنده، فتلفتنا إلى الوجه الآخر من الحياة، إلى القبح النقيض الذى يصارعه الجمال فى كل مجال وعلى كل مستوى. يصدمنا الشاعر؟! نعم. يستفز وعينا وشعورنا؟! لا شك. ولكنه يظل فى دائرة القيمة الجمالية، ما ظل فى دائرة الهدف الأصلى من الشعر وهو أن يدفع بنا إلى معاودة النظر فى كل شىء، وإعادة التحديق فى كل مشهد، كى نغدو مزودين بوعى أعمق ورؤية أكثر شمولا حتى فى تفصيلها لعالمنا الذى لا نرى أكثره فى أغلب الأحيان. أليس كذلك؟!

القسم الثانى:

ملاحظات

البداية والقيمة

كل بداية تحمل في ذاتها درجة من القيمة الموجبة، خصوصا حين تكون البداية وعدا بالعطاء، تأسيسا لأفق مغاير يسمح بالمزيد من الانطلاق، فتحا جديدا في أقاليم الوعي، أو اكتشافا مغويا باقتحام عالم يظل في حاجة إلى الكشف. هذا النوع من البداية لا يخلو من معنى الانقطاع عن السائد والمألوف والمعتاد والمتوارث، ولا يفارق التمرد على ما أصبح متحجرا أو جامدا، ولا يتباعد عن مبدأ الرغبة الذي يتفجر لينسف الأقانيم المتكلسة لمبدأ الواقع الخانع الخامل. ولا سبيل إلى تطوير الوجود أو إغناء الحضور إلا بهذا النوع من البداية الذي يدخلنا إلى ديمومة الصيرورة والحركة والحيوية والتفتح والتجدد والإبداع.

ولذلك فإن كل بداية حقيقية، أو جذرية، هي فاصل بين عهدين، انقلاب من زمن إلى زمن، تحول من رؤية إلى رؤية. وتبدو كما لو كانت وقتا مقسوما بين الرماد والورد، الجدب والخصب، الاتّباع والابتداع. وجذريتها هي سر الصدمة التي تحدثها في مجرى الوعي العام، خصوصا حين تفاجئ البداية ما يقع في مجالها، وتستفزه إلى الحركة، وتبعثه على الانطلاق، وتغريه

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ١١/١١/١٩٩٩ .

بالتمرد على ما هو عليه. والنتيجة هى إرباك النسق الإدراكى للوعى الذى تنتزعه صدمة البداية الجذرية من سباته، وتقفه على الما بين، ممزقا بينما ما ألفه واعتاد عليه من ناحية، وبين ما لايعرفه، ولا يألفه، ولم يتعود عليه، لكنه يغويه بالوعد، ويغريه بإمكان الكشف الذى يضيف إليه من ناحية ثانية. وإذا كان الوعى متجذرا فى ثباته، متحجرا فى سكونه، فإنه ينهى الموقف المتوتر من بدايته، كاشفا عن انحيازه إلى القيود التى تشده إلى سكونه، معلنا إيثاره الواقع على الممكن، المألوف على غير المألوف. وبالقطع، يحدث العكس، وينقلب الحال إلى النقيض، فى موقف الوعى الذى يموج بالحيوية، وينطوى على ما يحفظ عليه خاصية التجدد، فيبحث عن البداية الجذرية، أو يسعى إليها كى يتعمد بها، أو يتجسد فى صيرورتها الدائمة، ما ظل متطلعا إلى الأمام، متحركا فى مدى لا نهاية لتقدمه.

ويعنى ذلك إننا إزاء أنواع متغايرة من البدايات، وإزاء أنواع متغايرة من الاستجابة إلى البدايات، سواء على مستوى السلب والإيجاب. هناك البداية التى تفضى إلى الانحدار، والتى هى نتيجة طبيعية لتراكم العناصر السالبة فى الظاهرة، العناصر التى تتراكم شيئا فشيئا إلى أن تصل إلى النقطة التى ينقلب بها كل شئ رأسا على عقب، كأنها لحظة التحول المأساوى التى ينقلب بها الحلم إلى كابوس. وهناك البداية المناقضة التى لا تأتى

فجأة، أو تظهر كاللمح، وإنما تحدث نتيجة عوامل متعددة، تتراكم أسبابها إلى نقطة التحول الموجبة التى تنقلب بها حركة الظاهرة. وأحسب أن كلتا البدايتين مشتركتان فى قانون السببية الذى يصل بينهما، من حيث كونهما معا نتيجة عوامل سابقة، يظهران نتيجة لها، وإن اختلف بعد ذلك مجرى كل بداية وتأثيرها.

وسواء كانت البداية قرينة السلب أو قرينة الإيجاب فإن درجة الجذرية تختلف فى كل بداية باختلاف أسبابها، سواء من حيث القوة والتأثير، أو من حيث الشمول والامتداد. هكذا، تتمايز درجة الجذرية فى كل بداية، بل تتمايز البدايات نفسها، وتتوزع بين أنواع تمضى لا تترك أثرا، وأنواع تأتى فتعيد تأسيس كل شىء، كما لو كانت تبدأ من جديد سفر النشأة والتكوين فى مجال الظاهرة التى تقع فيها. هذا التمايز يرجع إلى شحنة الدوافع التى تنطوى عليها البداية، والتى قد تختزنها كما تختزن عناصر قابلة للانفجار بمجرد الملامسة، أو تختزنها كما تختزن عناصر هامدة لا تستجيب إلى أى مثير. وتتحدد درجة القيمة فى كل بداية بدرجة الجذرية التى تنطوى عليها، وذلك بما يؤكد ارتفاع درجة القيمة الموجبة بدرجة وعود الممكنات التى تفضى إليها جذرية البداية، والعكس صحيح بالقدر نفسه، حيث تتناقص قيمة البداية بتناقص درجة الأثر الذى تحدثه فى أفق الاحتمالات الموجبة. وتنقلب القيمة إلى نقيضها بقدر تزايد الاحتمالات السالبة.

لكن لا يختلف إيجاب قيمة البداية عن سلبها من حيث هى مجرد بداية، فالبداية لا يكتمل معناها إلا بما يترتب عليها، وما يضيف إليها، أى بما يمضى فى الطريق الذى استهلته إلى ما هو أبعد وأكمل. والفارق بين البداية وما يترتب عليها - من هذا المنظور - هو فارق مرهون بإمكانات البداية التى تقترن درجة قيمتها الموجبة بتعدد الاحتمالات المقترنة بها. وكل احتمال من هذه الاحتمالات إضافة ممكنة على الطريق الصاعد من وعود البداية نفسها. ولكن انطواء البداية ذاتها على ممكناتها المحتملة لا ينفى صفة القيمة المضافة إلى هذه الممكنات، خصوصا من حيث هى إنجازات لا تخلو من معنى التميز الذاتى. مؤكد أن البداية الجذرية دافع خلاق على أفعال المضى إلى الأمام، لكن هذه الأفعال فى ذاتها لها قيمتها الخاصة، ولها إضافتها التى قد تجاوز إنجاز البداية، والتى قد تصل إلى درجة أعلى من الجذرية.

والمثال الذى يحضرنى على ذلك مثال من تاريخ قصيدة النثر التى هى ابتداع فرنسى بالدرجة الأولى، فأول من كتب هذه القصيدة هو شاعر يعرف أحيانا باسم لويى بيرتران، وأحيانا أخرى يطلق عليه اسم ألوسيوس بيرتران (١٨٠٧-١٨٤١). وهو شاعر لم يعمر كثيرا. وخلال سنوات عمره القصيرة كتب مجموعة شعرية ظهرت بعنوان « جاسبار الليل». وكانت هذه المجموعة هى البداية التى انطلقت منها قصيدة النثر الفرنسية. وقد لفتت هذه

البداية الأنظار، وأحدثت الصدمة المتوقعة لكل بداية مغايرة، وفرضت نفسها على الحضور الشعرى تدريجيا. وقد تصاعد حضورها على نحو خاص حين تأثر بودلير بقصائد مجموعة «جاسبار الليل»، وأعجب بمحاولة بيرتران التى كانت بداية للانطلاق إلى ما بعدها، تماما كما فعل من جاء بعد بودلير من شعراء كبار أمثال رامبو ومالارميه. وقد كتب هؤلاء فى قالب قصيدة النثر الذى ابتدأه بيرتران. لكن مع الزمن بهت اسم صاحب البداية، وغابت البداية نفسها من الذاكرة الأدبية، وبقيت الإنجازات التى ترتبت عليها، والتى كانت خطى أبعد فى المجال، ومحاولات أكمل فى المدى الذى استهلته البداية نفسها.

والدلالة التى يمكن أن نستخلصها من هذا المثال هى أن البداية الجذرية، رغم أهميتها، ورغم أن كل ما يأتى بعدها هو بعض وعودها الممكنة، تظل بداية مهما كانت درجة جذريتها، وأن قيمتها لا تكتمل إلا بتحقق وعودها، وأن تحقق هذه الوعود قد يغطى على البداية نفسها، ويستأثر دونها بالأهمية، تماما كما كانت قصائد النثر التى كتبها بودلير ورامبو وغيرهما أكثر أهمية فى تاريخ الشعر الفرنسى والعالمى من قصائد البداية التى كتبها بيرتران فى مجموعته «جاسبار الليل». لكن، من ناحية أخرى، ما كان يمكن لكل من بودلير أو رامبو أو غيرهما من الشعراء

اللاحقين أن يمضوا أبعد من بيرتران لولا البداية التى ابتدأها، والخطوة الجذرية الأولى التى خطاها.

وأتصور أن هذا التكييف لقضية البداية يضعها فى إطارها المقبول منطقيا. أعنى أنه تكييف يؤكد قيمة البداية من حيث هى تأسيس لممكنات. وفى الوقت نفسه، لا ينفى عن الممكنات اللاحقة قيمتها المستقلة التى قد تفوق قيمة البداية نفسها، لكنها ما كان يمكن أن تكون لولا البداية التى فتحت لها طريق الوجود، فانطلقت فى مداه الأرحب والأكمل والأقيم، وأعادت فى كل مرة إنتاج البداية لتصنع من محاولتها الخاصة بدايتها التى تغرى جدتها بتكرار فعل الابتداء الذى استهلته البداية الأولى.

حقيقة البداية

كانت بداية هذا القرن حافزا على إثارة عشرات من الأسئلة فى ذهنى حول خبرات الماضى وتوقعات المستقبل. بعض هذه الأسئلة دار حول معانى الزمن المتعاقب وعلاقته بتتابع الأجيال المؤثرة. وكان السؤال الذى حاولت الإجابة عنه مستعينا بالمعاجم الموسوعية وقوائم التراجم هو: هل هناك علاقة بين بداية القرن وولادة أهم الشخصيات المؤثرة فيه؟ وكنت أتصور أن الإجابة البديهية لابد أن تكون بالإيجاب، خصوصا أن ذاكرتى لا تزال تحتفظ بأسماء بعض من ولدوا فى مطلع القرن، وتركوا أثرا فى آدابه أو أفكاره، وأخص بالذكر منهم الشاعر الفرنسى چاك بريڤير والشاعر اليونانى چورچ سيڤيريس، وكلاهما ولد سنة ١٩٠٠ على وجه التحديد، قبل سنوات معدودة من ولادة الفيلسوف الفرنسى چان بول سارتر سنة ١٩٠٥. ويمكن أن أضيف إلى هذه الأسماء أسماء أخرى تدعمها، وتضيف ما يزيد من إمكان قبول احتمال وجود علاقة بين بداية القرن ومولد أهم شخصياته.

ولكن كانت المشكلة الأولى التى واجهتها وأنا أختبر سلامة هذه الفكرة أن الأسماء الأكثر تأثيرا فى حياة القرن العشرين

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٠٠٠/٢/١٦ .

وآدابه وتياراته الفكرية والإبداعية، بل توجهاته وإنجازاته العلمية، لم تولد مع مفتتح القرن العشرين على وجه التحديد، وإنما ولدت فى القرن السابق عليه. خذ مثلا فى السياسة أسماء ڤلاديمير لينين الذى غيّر الخارطة السياسية للقرن العشرين بالثورة السوڤيتية سنة ١٩١٧، وظل فكره علامة على اتجاه سيطر على أقطار عديدة، ولا يزال مسيطرا على بعضها إلى اليوم، رغم انهيار الشيوعية العالمية، تجد أن لينين مولود سنة ١٨٧٠ فى القرن التاسع عشر، شأنه فى ذلك شأن جوزيف ستالين خليفته الذى ولد بعده بتسع سنوات، أى سنة ١٨٧٩، وظل ينشر الرعب حوله إلى أن توفى سنة ١٩٥٣. وفى هذا الاتجاه، يمكن تذكر اسم ماوتسى تونج الذى ولد سنة ١٨٩٣، وهوشى منه الذى ولد سنة ١٨٩٠. وفى اتجاه مضاد، يمكن تذكر أدولف هتلر الذى ولد سنة ١٨٨٩، والذى أشعل الحرب العالمية وتسبب فى موت ملايين الأبرياء. وعلى الضفة المقابلة، هناك غاندى الذى ولد سنة ١٨٦٩، وقاد الهند كلها إلى الاستقلال عن التاج البريطانى الذى كانت الهند جوهرته الفريدة. ومن ناحية أخرى، هناك فرانكلين روزفلت صانع الوجه الحديث للسياسة الأمريكية، وقد ولد سنة ١٨٨٢، قبل شارل ديجول الزعيم الفرنسى الذى ولد مع دوايت إيزنهاور الأمريكي فى سنة ١٨٩٠. وقبلهما بسنوات عديدة ولد وينستون شرشل فى إنجلترا سنة ١٨٧٤.

وأى تأمل بسيط للأسماء السابقة لابد أن يشكّك فى

سلامة الفكرة التى بدأت بها، والتى ظننتها صحيحة من الناحية النظرية على الأقل. ولكن من الواضح أنه لا يوجد تطابق دائم بين حركة ولادة الأجيال التى ينبع منها هذا الفرد أو ذاك وحركة السنوات التى تحدد بداية القرن. ومن حيث الظاهر على الأقل، لا توجد دلالة مطابقة تجمع بين ولادة لينين سنة ١٨٧٠ فى القرن التاسع عشر وولادة هتلر سنة ١٨٨٩ أو ولادة ديڤيد بن جوريون سنة ١٨٨٦. ويمكن أن نقول الأمر نفسه عن المفكرين والمبدعين، فقد ولد چورچ برناردشو الأديب البريطانى الكبير وسيجموند فرويد رائد التحليل النفسى ومؤسس تياراته الحديثة معا سنة ١٨٥٦، كما ولد كارل يونج الذى تولى الكشف عن اللاشعور الجمعى سنة ١٨٧٥، قبل سنوات قليلة من ولادة الأديب الفرنسى مارسيل بروست سنة ١٨٧١ الذى يعده البعض أهم كاتب رواية فى القرن العشرين. وقد ولد مارسيل بروست، بدوره، قبل عام واحد من ولادة الفيلسوف البريطانى الشهير برتراند رسل سنة ١٨٧٢ صاحب فلسفة الوضعية المنطقية التى يعدها الكثيرون الفلسفة الموازية للتقدم العلمى الحديث فى القرن العشرين. وبعد سنوات معدودة من ولادة رسل ولد ألبرت أينشتاين صاحب النظرية النسبية سنة ١٨٧٩، ولا يزال الكثيرون ينظرون إليه بوصفه أهم شخصية علمية فى القرن العشرين. وقد جاءت ولادته بعد حوالى ثلاثين سنة من ولادة المخترع الكبير توماس إديسون سنة ١٨٤٧ الذى ندين له باختراع الكهرباء.

وإذا عدنا إلى المبدعين وجدنا أن الشاعر توماس إليوت الذى يعده الأوربيون أهم شاعر كتب باللغة الإنجليزية فى القرن العشرين قد ولد سنة ١٨٨٨ بعد سنوات معدودة من ولادة چيمس چويس الروائى الأيرلندى الشهير الذى ولد سنة ١٨٨٢، بعد سنة واحدة من ولادة الرسام العالمى بابلو بيكاسو الذى أسهم فى تغيير الاتجاهات الفنية للقرن. وقد ولد بيكاسو سنة ١٨٨١، قبل سنوات عديدة من ولادة ألفريد هيتشكوك المخرج السينمائى الشهير الذى ولد سنة ١٨٩٩.

واللافت للانتباه أنه لا يوجد اسم من هذه الأسماء التى ذكرتها ولد مع مطلع القرن العشرين، الأمر الذى يدل على أن الشخصيات المؤثرة فى كل قرن ليس من الضرورى أن تولد فيه، وأنه من المنطقى - على الأقل بعد كل هذه الدلائل - أن تولد فى القرن السابق، حيث يكتمل نضجها نوعا ما، وحيث تتكون بداياتها أو مقدماتها التى تثمر نتاجاتها الفعلية فى القرن اللاحق. بهذا المعنى، يمكن القول إن تكوين لينين الفلسفى تم فى القرن التاسع عشر من منطلقات أفكار كارل ماركس (١٨١٨-١٨٨٣) الذى توفى بعد ولادة لينين بحوالى ثلاثة عشر عاما، وبعد أن ترك له الأساس الفلسفى الذى مضى به لينين إلى مرحلة التطبيق العملى مع الثورة السوفيتية سنة ١٩١٧، وظلت مرحلة التطبيق مستمرة إلى أن بدأت فى الانهيار مع تولى ميخائيل جورباتشوف أمانة الحزب الشيوعى وإعلان سياسة

(الجلاسنوست والبرويسترويكا) إعادة البناء والانفتاح فى شهر مارس سنة ١٩٨٥. وليست شخصية لينين سوى نموذج واحد على أن الكثير من الشخصيات المؤثرة فى القرن العشرين، خصوصا تلك التى غيّرت المسارات المعتادة وخلقت مسارات جديدة، قد اكتمل تكوينها فى القرن التاسع عشر، أو على الأقل أسهم القرن التاسع عشر فى صياغة أفكارها الأولية التى سرعان ما اكتمل بناؤها وظهرت مجالات تطبيقاتها العملية بعد ذلك فى القرن العشرين.

ويعنى ذلك أن بداية أى قرن ليست انتقالا حاسما من النقيض إلى النقيض، وإنما هى النتيجة الطبيعية للمقدمات التى سبقتها، والتى أدّت بها إلى التشكل على هذا النحو أو ذاك. ولذلك فإنه لا يمكن فصل إبداع بيكاسو الذى ولد سنة ١٨٨١ عن إبداع الربع الأخير من القرن التاسع عشر، خصوصا فى تياراته الطليعية التى انحاز إليها بيكاسو فى تمرده الذى جعله فى رأى البعض أهم شخصية فى عالم الرسم طوال القرن العشرين. والأمر نفسه ينطبق على مسرح چورچ برناردشو أو على قصائد ت. إس. إليوت، فكلاهما انطلق من حيث انتهى غيره فى داخل القرن التاسع عشر. ومع مقدم القرن العشرين، أخذ كل منهما، بطريقته الخاصة، وفى مجاله الخاص، ممارسة إبداعه الجديد الذى ترك بصماته وملامحه على القرن.

وإذا كانت النتيجة السابقة تعنى أن كل قرن يبدأ من حيث انتهى القرن السابق عليه، فى حركة خبرات القرون وتجاربه، فإن البداية التى أتحدث عنها هى بداية الداخل وليست الخارج. أعنى البداية التى يرجع بها الجديد فى كل قرن إلى القرن الذى سبقه لينطلق من داخل تياراته الواعدة، ويبدأ منها مسيرته الجديدة التى لا تجعل منه انقطاعا كاملا عن القرن السابق عليه بل استمرارا خلاّقا لكل ما سبق فيه من عمليات البداية والتأسيس. وآية ذلك ما نراه حولنا واعدا فى القرن الحادى والعشرين من بداية التغيير الجذرى فى تكنولوچيا الاتصالات بآفاقها الباهرة التى لا يمكن تخيل نتائجها، فإن ذلك كله قد بدأ فى القرن العشرين، وتحددت ملامحه التكوينية قبل انتهاء القرن.

وأتصور أن هذه النتيجة يمكن أن تضيف ما يسهم فى تعديل الفكرة التى بدأت منها، ومن ثم القول بأن الشخصيات التى تترك أكثر من غيرها تأثيرا فى القرن الخاص بها هى الشخصيات التى تكون قد ولدت فى العقود القليلة الأخيرة من القرن السابق عليه. وقد تكون هذه العقود أقل من ثلاثة وأكثر من اثنتين، كما فى حالة مارسيل بروست وأينشتين وإليوت وروزفلت، أو تكون ثلاثة على الأكثر كما فى حالة لينين، ولكنها فى أغلب أحوالها لا تجاوز أربعة عقود، خصوصا فى نماذج الشخصيات المعمرة التى تنقسم حياتها ما بين قرنين مثل چورچ برناردشو الذى ولد مع منتصف القرن التاسع عشر سنة ١٨٥٦ وتوفى مع منتصف القرن العشرين سنة ١٩٥٠.

هل يعنى ذلك أن كل قرن لا يفتتح عامه الأول بولادة شخصيات مؤثرة فيه؟ يقول لنا القرن العشرون إن الأمر ممكن، لكن كل الأسماء التى أعرفها والتى ولدت فى السنة الأولى من القرن العشرين لم تترك فيه من التأثير ما تركته الأسماء التى سبقتها أو التى لحقتها فى المولد. والمثال الدال على ذلك أسماء المبدعين فى العالم، ففى سنة ١٩٠٠ ولد كل من الكاتب الفرنسى القصصى أنطوان دى سانت أكزوبرى والشاعر اليونانى چورچ سيفيريس والشاعر الفرنسى چاك بريفير والروائية الفرنسية ناتالى ساروت. وإلى جانب هؤلاء أسماء عدّة، لكن لا يوجد اسم من الأسماء التى ذكرتها، أو التى لم أذكرها، له من التأثير فى الشعر ما لاسم ت. إس. إليوت، المولود سنة ١٨٨٨ (والمتوفى سنة ١٩٦٥) أو فى الرواية ما لاسم مارسيل بروست المولود سنة ١٨٧١ (والمتوفى سنة ١٩٢٢) أو اسم چيمس چويس المولود سنة ١٨٨٢. ولا أعنى بذلك الانتقاص من قيمة چورچ سيفيرس الشاعر اليونانى الكبير الذى حصل على جائزة نوبل سنة ١٩٦٣ قبل سنوات من وفاته سنة ١٩٧١، أو تقليلا من مكانة الكاتبة ناتالى ساروت التى اقترن إنجازها بصعود ما سمى الرواية الجديدة فى فرنسا، وإنما أعنى أن تأثير كل منهما لا يصل إلى تأثير الشخصيات الاستثنائية التى أسهمت فى صنع أبرز متغيرات القرن. وهى الشخصيات التى لم تولد مع السنة الأولى فى مفتتح القرن.

رياضة الكتابة

أحيانا، أجلس إلى مكتبى منطويا على رغبة الكتابة، وما إن أمد يدى إلى القلم وأقترب به من الورقة المبسوطة أمامي حتى أجد أنني أضعت ما كان في ذهني، وما كنت أنوى أن أكتبه، فأجلس حائرا لبرهة، وأخرج من حيرتي بأن أشاكس الصفحة بالقلم لعله يستجيب إليها، أو لعلها تستجيب إليه، وأظل كذلك أرسم أشكالا بلا معنى، كما لو كنت أنقش على صفحة الورقة البيضاء طلاسم سرية ورسوما رمزية لا أفقه معناها، ولكنها تقربنى من مناط رغبتى شيئا فشيئا، إلى أن يستجيب القلم إلى الاستفزاز، فتنثال عليه الأفكار، وتتدافع الكلمات لتنتقل من حضورها الذهنى في رأسى إلى حضورها المادى بواسطة سن القلم الذى يبدأ رحلته بين الأحرف التى تنتقش على الصفحة البيضاء، جاذبة إليها كل ما كنت قد حسبته ضاع من ذهنى، وكل ما يظل مخزونا بلا شكل أو معنى، منتظرا أن يتشكل فى حركة القلم على الصفحات، مكتسبا المعنى الذى يتكامل من خلال علاقات الأجزاء التى تبينُ جملة فجملة، فقرة ففقرة، صفحة فصفحة.

---

* جريدة «الحياة» اللندنية، ٢٠٠٠/٨/٢٣ .

هذه العملية التى تبدأ باستعصاء الكتابة هى عملية مراودة يضطر إليها الكاتب، خصوصا إذا لم تكن درجة التركيز الذهنى والوجدانى قد وصلت بعد إلى النقطة التى تجود فيها الكتابة على طلابها. وفعل المراودة فعل دال وكاشف عن الموقف الذى ينطوى على هذه العملية، أو الموقف الذى تنطوى هى عليه بلا فارق كبير، فالمراودة طلب وتفقّد وسعى وحركة ورغبة وجذب واستزادة وإغواء فى الوقت نفسه. وفى كلام العرب: راد الأرضَ، أى: تفقد ما فيها من المراعى والمياه ليرى هل تصلح للنزول فيها، ورادَ الشىء طلبه وسعى فى أن يجده، ورادتِ الإبلُ: اختلفت فى المرعى مقبلة مدبرة، وراوده: شاءه أو رغب فيه، وراوده عن وعلى نفسه: خادعه وطلب منه المنكر، أو حمله على فعله بعد ممانعة. قال الليث: تقول: راود فلان جاريته عن نفسها، وراودته هى عن نفسه، إذا حاول كل واحد من صاحبه نيل رغبته، وأراده فى الفعل الذى ينوس بين الإغواء والمراوضة. وأول الكتابة فى استعصائها على طالبها مراودة تطلب ما فوق الود، وسعى نحو موضوع الرغبة، وجذب للموضوع من تأبّيه، واستزاده من إسماحه بعد ممانعته.

ولا تخلو عملية المراودة من حضور الرغبة الجنسية التى تدفع الرجل إلى إغواء المرأة، كما تدفع المرأة إلى إغواء الرجل، وذلك فى الفعل الذى يبدأ بالطلب الذى يصطدم بالممانعة، ويتدرج

ما بين الإسماح والإلانة، إلى أن ينتهى بالرضى أو الاستراضة. وليس تشبيه القصيدة بالمرأة بالأمر المستغرب فى هذا السياق، خصوصا عندما يتحدث الشعراء عن قصائدهم «الأبكار» التى لم يفترعها سواهم، أو عن القصيدة التى لا تمنح لذاتها إلا للشاعر الفحل الذى يفترع بكارتها، أو يزيلها بما يخرج منها لذائذها الإبداعية. ويبدو أن تشبيه القصيدة بالمرأة هو الوجه الآخر من تشبيه القصيدة بالناقة، وذلك بجامع الأنوثة، فى تجليات أفعال المراودة التى تصفها كتب البلاغة والأدب القديمة، فالشاعر المتميز علاقته بالقصائد شبيهة بعلاقة الفحل بالحقاق من الإبل، والقصيدة لا تجود بعطائها للشاعر إلا بعد مراودة شبيهة بإبساس الناقة قبل حلبها، أى التلطف لها بالقول والتحنين بالملامسة، فالقصيدة أشبه بالناقة «البسوس» أى الناقة التى لا تدر لبنها إلا بعد إبساس أو ملاطفة.

وبالطبع، يمكن للمدافعات المحدثات عن حقوق المرأة أن يعترضن على هذه التشبيهات القديمة التى تجعل من الكتابة أنثى، ويرين فى هذه التشبيهات تهويناً من مكانة المرأة، وتأكيدا لوضعها الأدنى من وضع الرجل، واختزال كل الأبعاد الخلاقة لحضورها فى بعد جنسى محدود، يجعل منها مناطا لرغبة الرجل ووسيلة لإمتاعه فحسب. والحق مع هؤلاء المدافعات المحدثات فى هذا الجانب، ولكننى أتحدث عن تشبيهات قديمة، لا من زاوية

تحقيرها المرأة، وإنما من زاوية دلالاتها على مواقف استعصاء الكتابة، وتأبّيها على الحضور، الأمر الذى يدفع الكاتب إلى مراودة الكتابة، كى تمنحه من نفسها ما يريد، أو كى يصل بها وعبرها إلى ما يريد من متعة عقلية أو وجدانية، هى نوع من الإشباع الذهنى أو الشعورى.

وأتصور أن لكل كاتب وكاتبة طرائقه أو طرائقها الخاصة التى يحتال بها كليهما على الكتابة كى تجود بعد ممانعة. هناك ما أفعله من مشاكسة الصفحة بالأشكال والحروف التى تستدر الكتابة شيئا فشيئا فتجود بعطايا لم أكن أتوقعها. وهناك ما حدثنى به المرحوم فتحى غانم من أنه كان يلجأ إلى رواية «البحث عن الزمن الضائع» للروائى الفرنسى مارسيل بروست، ويحاول ترجمة أجزاء منها. وكانت هذه الترجمة تثير نشاطه العقلى بعد وخم، وتستفزه وجدانيا بما يفارق به خموله، فتأتى بَوادهُ الكتابة أو أوائلها، فيترك رواية بروست والترجمة، ويبدأ فى الكتابة التى تتكشف له أبعادها تدريجيا.

ولعل حالة الشاعر المصرى الكبير محمود سامى البارودى هى حالة نموذجية من حيث الدلالة على حالات غيره من الشعراء التقليديين، فقد كان البارودى إذا استعصى عليه الشعر «يروض القول»، أى كان يكتب أبياتا تأتى عفو الخاطر دون قصد، ودون توجه أو تعمد لموضوع بعينه. حاله فى ذلك أشبه بحال رسام

يرسم «سكتشات» تجريبية، يختبر فيها الألوان وعلاقات الأشكال، إلى أن تتجلى له من خلال التجريب هيئة بعينها، أو وضع بعينه، فيتفرغ الرسام بكليته إليه لاستكماله. ولكن هذا النوع من العفوية أقل مما نجده عند البارودى الذى آمن أن الشعر هو جهد عقلى يقترب من معنى الصنعة. ولذلك كانت «رياضة الكلام» عند البارودى، فى غير حالة، نوعا من التدريب اللازم للصانع للمحافظة على براعته فى الصنع، وشكلا من أشكال التمرس على الأساليب المختلفة للشعر. ولكن، حتى فى داخل هذا المعنى العقلانى للصنعة، هناك الموهبة التى تريد أن تؤكد حضورها، وهناك الشاعر الذى يروض القوافى حتى يمتلك زمامها بعد أفعال الترويض اللازمة. ويعنى ذلك أن «رياضة القول» هى نوع من المراودة التى يستسمح بها الشاعر الشعر ليجود عليه فى مناحى النظم التى يسعى إليها هذا الشاعر.

وإذا كانت «رياضة القول» هى فعل التمهر والتمرس والتدرب على النَّظم فى حالة الشعر، ودليلا على حضور معنى الصنعة عند الشاعر الذى لا تنثال عليه القوافى انثيالا فى بديهة الارتجال، فإن القول المروّض هو القول الذى وقع عليه فعل الترويض، وذلك على العكس من القول الريِّض الذى لم يعرف الرياضة والترويض بعد. ولذلك كانت العرب تقول: "قصيدة رَيِّضة القوافى" إذا كانت صعبة لم تفتض قوافيها الشعراء. وقريب من

ذلك «أمر رَيِّض». وهو الأمر الذى لم يحكم تدبيره. والقصيدة الرِّيضة بهذا المعنى كالناقة الرِّيضة التى لم تقبل الرياضة بعد، فإذا وقع عليها فعل الرياضة سلست واستجابت لما يطلب منها واستراضت فى الوقت نفسه. وعلى ذلك قولهم: استراض المكانُ: فسح واتسع وظل النفس فيه مستريضا، أى طيبا ومستريحا. وقد استعمله حميد الأرقط (وقيل: الأغلب العِجْلى) فى الشعر والرجز فقال:

أَرَجَزاً تُريــدُ أمْ قَرِيضــا كلاهما أُجيدُ مُسْتَرِيَضا

الكتابة الباسمة

الكتابة أنواع. كتابة جهمة، لا تتردد فى إظهار وجهها العابس، ربما لأن موضوعها يفرض على كاتبها طابع العبوس، والنتائج التى تشير إليها لا تبعث إلا على الجهامة، وطبيعة مادتها لا تقبل خفة الظل أو ابتسامة الاستظراف. ويقترب من هذه الكتابة الكتابة الجادة التى تتسم بالرزانة والترَوِّى، وتعتمد على الحقائق لا الانطباعات، وعلى الوقائع المحددة لا التلميحات المبهمة. ورزانة هذه الكتابة كترَوِّيها مرتبطة بطبيعة المعلومات التى تنقلها، أو رؤية عالم الكاتب التى توصلها. وأخيراً، هناك الكتابة التى تتخلى عن الجهامة والرزانة، عامدة، متعمدة، كما لو كانت تدرك أن القارئ قد مَلَّ من كثرة الجهامة والجدِّية الرزينة فى المقالات والدراسات التى يطالعها صباح مساء، وفى الحياة القاسية التى يفرضها عليه هذا النظام أو ذاك. ويبدو الأمر كما لو كانت هذه الكتابة الأخيرة قد وعَتْ الدرس القديم الذى يقول: أجِمُّوا النَّفْسَ ببعض الباطل حتى تقوىَ على الحق.

وكثيرة هى أنواع هذه الكتابة التى تتعمد إجمام النفس، وتكتب للعقول بعض ما يريحها من عناء التأمل العميق

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٩٩٩/٧/٢٢ .

والاستغراق المضنى فى التفكير. وليس «الباطل» الذى تلجأ إليه أنواع هذه الكتابة هو الباطل بمعناه السلبى، وإنما بمعناه الإيجابى، أقصد إلى المعنى الذى ليس قرين الكذب، أو الزيف، أو التضليل، أو الضلالة، بل المعنى الذى يقترن بالراحة والاستجمام، والذى يرجع إلى بعض ما يدل عليه الجذر اللغوى للتبطل الذى يعنى التفرغ من العمل، أو الإجازة، أو العطلة، أو الاستراحة، باختصار: كل ما يفعله الإنسان عندما ينال منه إجهاد العمل، ويصيبه التعب بما يدفعه إلى طلب الراحة التى هى أشبه باستراحة المحارب. وأتصور أن ذلك هو المراد من الحديث: «أجِمُّوا النُّفُسَ ببعض الباطل حتى تقوى على الحق»، فدلالة الباطل في الحديث تنصرف إلى كل ما يبعث فى النفس التى تستريح حبورا وبهجة، ويجدد لها نشاطها وحيويتها، ويعيد إليها بسمتها ونضارتها، فتشعر بالتجدد والقوة والعافية، ومن ثم تستعيد كل ما فقدته من نشاطها، وتقبل على ما هى فيه، مواصلة رحلتها فى دروب المعرفة التى تسعى إلى الارتقاء بالإنسان من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية.

وإلى شىء من ذلك، ذهب علماء النقد فى التراث العربى وأهل البلاغة القديمة فى تبريرهم شعر الغزل وشعر الفكاهة فى إبداعنا العربى، من حيث إن شعر الغزل باطل يراد به الحق، وإجمام يراد به قوة النفس، أما شعر الفكاهة فنظروا إليه على

أنه هزل يراد به الجد. ولم ينظروا إلى ما يشبه هذين النوعين نظرة التحريم أو التكفير، خصوصاً فى البيئات التى ظلت تعمر بالتسامح ورحابة الفهم الدينى ورجاحة الوعى الاجتماعى، بل نظروا إليها نظرة التقدير لما تؤديه للنفس من فائدة، ولما تبعثه فى قلوب المستمعين وعقولهم من حضور ونشاط. وما أكثر الحكايات والمأثورات التى تُروَى فى تراثنا العربى حول هذا الجانب، والتى تبدأ كلها وتنتهى بتأكيد ضرورة التنوع والتعدد فى الكتابة، وتأكيد أهمية ما وصفوه بالباطل على سبيل التسامح والتملح والمجاز فى الوقت نفسه.

وليس من الضرورى أن نوافق هؤلاء القدامى على ما فعلوا، ولا حتى متابعتهم فى تبرير الفن على أنه باطل يراد به الحق، وإنما التقاط الدلالة الأساسية فى كلامهم، وهى الدلالة التى تؤكد أهمية الابتسامة التى تثيرها الكتابة، أو تبعث عليها، وإبراز أهمية نوع الكتابة المختصة بذلك. والصلة بين هذه الدلالة وحديث الفلاسفة عن الضحك هى نفسها الصلة بين الكتّاب الذين لا تفارق كتابتهم نزعة السخرية أو التهكم وعلماء البلاغة الذين حاولوا التمييز بين أساليب الكتابة الفكهة، سواء من حيث مصادرها فى عقول الكتاب وضمائرهم وطبائعهم، أو من حيث تقنياتها وأساليبها والحيل اللغوية التى تستعين بها. وأخيراً، من حيث تأثيرها فى القارئ، وما لهذا التأثير من قدرة على توجيه

المتلقى، أو خلق حالة من الشعور بالراحة، أو التنفيث عن المكبوت في داخله.

ولكن هناك دلالة أخرى موازية لهذه الدلالة المرتبطة بالكتابة الباسمة، وهى الدلالة التى تؤكد أن الكتابة لا ينبغى أن تكون كلها وحيدة الصفة، وحيدة الاتجاه، أحادية المنزع والمبنى، فالكتابة هى الحياة. تعددها هو الوجه الآخر من تعدد أوجه الحياة، وتنوعها ينبع من التنوع الذى تنبنى عليه الحياة نفسها فى كل أحوالها وأطوارها وتجلياتها. وإذا كانت الحياة مزيجا من الجد والهزل، الخير والشر، الفرح والحزن، فالكتابة فيها ما فى الحياة من تنوع وتعدد. وتزيد على ذلك رهافة الشعور الإنسانى، ودقة الفكرة، وعمق الإحساس، واتساع مدى الرؤية، والتقاط النكتة الدالة التى تضىء العقل بالفهم والشفة بالبسمة.

وقد تعلمنا - منذ بداية العهد بالدرس البلاغى والنقدى - عبارة «بوفون» الشهيرة التى تقول إن الأسلوب هو الرجل. وهى عبارة تعنى فى صيغة الجمع ما تعنيه فى صيغة الإفراد، فالأساليب هى الرجال أو هى الأشخاص فى تعدد صفاتهم وتنوع أحوالهم واختلاف طبائعهم. وكما يوجد الشخص العبوس توجد الكتابة العبوس، تماماً كما توجد الكتابة خفيفة الظل التى تشبه صاحبها أو صاحبتها. وأحسب أن الأمر فى هذه الصفة أو تلك يجاوز محتوى الكتابة ومضمونها إلى طبع الكاتب أو روحه

الذى يشيعه فى الكتابة، فمن الكُتَّاب من تظل كتابته خفيفة الوقع على القارئ مهما كانت صعوبة موضوعها، ومنهم من تثقل كتابته على القارئ مهما كانت سهولة موضوعها. ويعنى ذلك أن تنوع الكتابة واختلاف تأثيرها لا يرجع إلى الكتابة وحدها بل إلى الكاتب الذى يمزجها بنفسه، فتخرج كتابته على صورته، كأنها إياه فى خفة الروح أو حسن المعشر أو طلاوة النفس أو جاذبية القبول.

وأتصور أن ذلك هو السبب الذى جعل المجلات والجرائد المعاصرة تحرص على أن لا تنغلق صفحاتها فى اتجاه واحد، أو تقتصر على فن دون غيره، أو على كاتبين من طبع واحد، وإنما تؤكد تنوع كتَّابها وتباين أقلامهم. أضف إلى ذلك ما تقوم به هذه المجلات والجرائد، حين تضيف إلى أبوابها الجهمة، ما يخفف الجهامة، وإلى ذوى الأقلام الثقيلة ذوى الأرواح الخفيفة، قاصدة من وراء ذلك إلى أنْ يكون فى المادة التحريرية ما يبعث القارئ على الابتسام، ويخفف عنه عناء الجهد العقلى الذى تقتضيه البحوث والدراسات والمقالات التى لا تعرف الابتسام. وعناوين مثل «مسامرات» أو «استراحة» أو «استراحة المحارب» أو «ابتسامة أخيرة» أو «إلى أن نلتقى»..إلخ، كلها عناوين مألوفة دالة على هذا النوع من كتابة الإجمام للنفس فى صحافتنا العربية..

وليس من المصادفة أن يختار كل كاتب لهذا النوع من الكتابة عنواناً يجذب الانتباه إليه للوهلة الأولى، وينطوى على ما ينبئ بوجود مسحة حميمية وعلاقة شخصية تربط بينه والقارئ فى علاقة ألفة، علاقة من نوع مختلف عن علاقات هذا القارئ بالمقالات الجهمة الرزينة الوقور التى يكتبها أمثالى من العابسين. وما تتميز به هذه الكتابة من خفة الظل، ومن تقديم ما يبعث على الابتسام، ومن السخرية الطريفة التى لا تخلو من معان دالة، هى بعض ما جعل صفحة هذه الكتابة محببة لدى القراء، وبعض ما جعل الجمهور يختصها بالحضور الذى يشد الانتباه إلى ما فيها من جديد. ومثال ذلك كتابة كاتب مثل جهاد الخازن - أحيانا - فى «عيون وآذان» التى ينشرها يوميا فى الصفحة الأخيرة من جريدة الحياة اللندنية، أو كتابة محمود السعدنى تحت عنوان «على باب الله» فى الصفحة الأخيرة فى مجلة «المصور» القاهرية، أو بعض صفحات جريدة «البيان» الإماراتية. أضف إلى ذلك ما يكتبه أمثال أحمد رجب تحت عنوان «نصف كلمة»، ففى ما ذكرت ما يدل على غيره من نماذج هذا النوع من الكتابة التى تجمع بين الفائدة والمتعة، التشويق البهيج والرأى السديد.

وأتصور أن هذه النماذج التى أشرت إليها تجعلنا نلح على صلاحية الصفات القديمة عن الهزل الذى يراد به الجد، والتفكّه الذى يراد به التعلّم، والتهكم الذى يراد به الكشف عن أوضاع سلبية، والسخرية التى تقاوم القمع، والنكتة التى تروّض

المردّة، والبسمة التى يثأر بها الظالم من المظلوم. ولذلك كانت كتابة البسمة فى الطليعة من كتابة التمرد، شأنها فى ذلك شأن فن الكاريكاتور الذى تبادلت وإياه الصفات والملامح، وذلك منذ أن تخلّق هذا الفن فى الدائرة نفسها التى ازدهرت فيها هذه الكتابة احتجاجاً ومراوغة وتسلية فى آن.

وطبيعى أن تتزايد صفات المراوغة فى هذا العصر، وأن يبحث هدف التسلية لنفسه عن مصادر جديدة، خصوصاً ونحن نعيش فى زمن المعلومات. ودليل ذلك ما يفعله شباب الكتابة الباسمة فى هذه الأيام، خصوصاً حين يفيدون من شبكة معلومات «الإنترنت» التى يستقون منها معلوماتهم، بل يستمدون منها فكاهاتهم التى تتناثر عبر الصفحات العصرية الباسمة. وأصفها بالعصرية لأنها تؤكد وعى كاتبها بأنه يعيش فى عالم أصبح قرية كونية صغيرة بالفعل، وتكشف عن كيفية إفادته من الثورة الهائلة التى حدثت فى تكنولوچيا الاتصالات التى أصبحت باباً جديداً للمعلومات والمعارف، حتى لمن يريد أن يجمّ النفس ببعض طرائف الإنترنت حتى تقوى على مصاعبه.

لماذا نضحك؟

فكرّت فى هذا السؤال كثيرا، وبحثت له عن إجابة فى تجاربى الخاصة، وفى تجارب الآخرين وكتاباتهم. وكنت أجيب عن سؤالى، عادة، بينى وبين نفسى، بأننا نضحك من أنفسنا وعلى أنفسنا. وحتى عندما نضحك من غيرنا، أو على غيرنا، فنحن نظل فى الدائرة نفسها، خصوصا عندما نضع فى اعتبارنا أن غيرنا صَوَّرَ لنا صُوَرًا بأكثر من معنى، صورا نسعى إلى التطابق أو التضاد معها. وربما كان الفارق بين ضحكنا من أنفسنا وضحكنا من غيرنا أننا نكون أكثر حرية فى الضحك من غيرنا، وأكثر تعبيرا عن المكبوت فى أعماقنا الذى نخشى التصريح به عن أنفسنا، ذلك المكبوت الذى نسقطه على غيرنا كأننا نطرحه عن كاهلنا، وننفيه عن أنفسنا، كما لو كنا نرى فى غيرنا ما لا نود أن نراه فى أنفسنا. ولذلك تزداد درجة مطاوعة الفعل «ضَحِكَ» حين ينصرف إلى الآخرين، وتتسع دوائره التى تجعلنا نضحك من غيرنا وعلى غيرنا وبغيرنا، ونقول: ضحكتُ منه وبه وعليه، معدِّدين أوجه الضحك وتنوع أسبابه فى الغير.

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٩٩٩/٨/٤.

ونحن نضحك من أنفسنا حين نكتشف، فجأة، المفارقة التى تتسع بها المسافة بين ما نريده بالفعل وما نفعله حقا. ونضحك من أنفسنا حين نداري عجزنا عن تحقيق ما نرغب، أو نبرر إخفاقنا فى أن نرتفع إلى مستوى موقف من المواقف. ونضحك من أنفسنا حين نجد أنفسنا، فجأة، وعلى غير توقع، نفعل الفعل نفسه الذى قررنا عدم القيام به، وأعلنا أكثر من مرة رفضنا لأن نقوم به. ونضحك من أنفسنا حين نكتشف، بغتة، تورطنا فيما كان لا يليق بنا التورط فيه، وما ليس من شيمنا أو عاداتنا أو مألوف فعالنا. ولذلك نضحك من أنفسنا حين يضبطنا غيرنا نفعل نقيض ما تعهّدنا به، وما سبق أن أعلنّاه، وما دعونا الناس إليه، فنبدو فى وضع لا سبيل إلى تبريره إلا بالضحك الذى هو ضرب من الاعتذار وتخفيف عبء الافتضاح.

ومهما تعددت أحوال ضحكنا من أنفسنا أو من غيرنا فالضحك مرهون فى كل أحواله بمعانى المعرفة المفاجئة والاكتشاف المباغت، ومعانى التعجب والاستطراف، ومعانى السخرية والتهكم، ومعانى التبرير والدفاع، ومعانى الاعتذار والتلطيف. فهو قرين المعرفة المفاجئة والاكتشاف المباغت حين يغدو إدراكا غير متوقع لما كان مسكوتا عنه أو غير معروف أو معتاد أو مألوف أو محسوب، كأن يظهر لنا الشىء من غير معدنه، أو يصدر الفعل من غير فاعله، أو نسمع القول ممن لا

نتوقعه منه، فينقلب موقفنا الإدراكى رأسا على عقب، وتكون ضحكاتنا تعبيرا عن دهشتنا، وتجسيدا لتعرّفنا المفاجئ على ما لم نتوقع معرفته، وإبرازا لمشاعر الاستطراف التى لابد أن تصاحب اكتشافنا المباغت بما لم نتهيأ لاكتشافه على هذا النحو. ومشاعر التعجب غير بعيدة عن مشاعر الاستطراف فهى قريبة منها، وموصولة بها فى الضحكة المفاجئة التى نصدرها عندما نرى من أنفسنا ومن غيرنا ما لم نتوقعه فى هذا الموقف أو ذاك.

ويترتب على ذلك أن فعل الضحك لا يمكن أن يتحقق من غير الانقلاب المفاجئ فى الأحوال والهيئات والأفعال والمواقف والشخصيات، فهو الفعل الناتج عن الإدراك المقترن باللامتوقع من الأحوال، واللامألوف من الهيئات، والمستغرب من الأفعال، وغير المعتاد من المواقف، والمدهش من الشخصيات. و«المُضْحِكُ» هو الغريب المدهش العجيب وغير المتوقع أو المألوف من هذه الزاوية. وسواء كان «المُضْحِكُ» صفة للفاعل الذى يبعث على «الضحك» أو الفعل الذى يؤدى إليه، فى تجاوب الفاعلين والأفعال، فإن ما يجمع بين الاثنين هو اللاتوقع الذى يدفعنا إلى التعبير عن شعورنا بالاستطراف والدهشة بواسطة الضحكة التى تغدو معرفة واكتشافا فى الوقت نفسه.

ولذلك فإن اقتران فعل الضحك بالانقلاب المفاجئ والتحول المباغت هو الوجه الملازم لاقترانه بدهشة التعرف غير المتوقع

والاكتشاف غير المنتظر. ويبدو أن كلمة «الضَّحك» نفسها تؤدى هذا المعنى لغــويا، بل ربما كــان هذا المعنى هو الأصل فى اشتقاقها، سواء فى دلالتها المادية الأولى أو دلالاتها المجازية اللاحقة، ففى المعاجم العربية يقترن الفعل «ضَحِكَ» بالاستبانة والظهور والتكشف والطلوع. ويقال «ضَحِكَ الطريقُ» أى استبان، و«ضَحِكَتْ الأرض عن النبـات» أى أخرجتـه، و«ضَحِكَ الشـيبُ برأسـه» أى ظهـر، و«ضـحك طلعُ النخلة» أى تفَلَّقَ وانشقَّ، و«ضـحكَتْ النخلة وأضْحَكَتْ» أى أخـرجت «الضَّحْك» الذى هو طلع النخلة حين ينشق. و«الضَّحْك» هو النَّوْر من الزهر، و«الرأى الضَّاحك» أى الرأى الظاهر غير الملتبس. ولذلك تقول لغة العرب: «إن رأيك ليضـاحك المشكلات» أى تظهـر عنده المشكلات حـتى تعرف، كما يقال فى صفة الإنسان «إن له رأيا ضاحكا» أى رأيا ظاهرا لا لبس فيه. وتسمية «الضَّحاك» المعروفة فى التراث تعنى الظاهر من وسط الطريق أو الجـزء المستـبين منه. وفى المعـاجم العربية أن «الضَّحْك» هو الثغر الأبيض، والزهر، وطلع النخل إذا انشق عنه كمامه، والزَّبَد، والثلج، والطريق الواسع، والواضح من وسط الطريق، والعسل أو شـهده. وهو فوق ذلك كله حجر شديد البـيـاض يبـدو فى الجـبل. وفى الحـديث الشـريف: «يبـعث الله السَّحـابَ فيضـحك أحـسن الضـحك». جـعل انجـلاءه عن البـرق ضـحكا استـعـارة ومـجـازا كما يفـتر الضـاحك عن الثـغر، وذلك كقولهم: ضحكت الأرض إذا أخرجت نباتها وزهرتها.

وسـواء أخـذنا الدلالات المادية الأولى المقـتـرنة بمعنى الضحك أو الدلالات المجازية اللاحقة فإن محصلة المعانى واحدة، تبدأ بالظهور والخروج والسفور والطلوع وتنتهى بالاكتشاف والتعرف، فتجمع ما بين الإبانة والإفصاح، الشعور والإدراك، الكشف والمعرفة. وهى فى كل ذلك تبدأ بإخراج ما فى الداخل إلى الخارج، ونقل ما فى الباطن إلى الظاهر، كضحك الأرض عن النبات حين تخرجه من باطنها إلى ظاهرها، وضحك طلع النخلة أى إخراجه ما فى داخله إلى خارجه. وهو الفعل المادى الذى يوازى الفعل الإنسانى الذى نقوم به حين نخرج ما فى داخلنا إلى خارجنا على هيئة الضحكة التى يظهر بها ما تبطنَّاه من مشاعر، وما ينتج عن ما أدركناه بغتة، ولم نكن نلتفت إليه، أو نتوقعه من قبل.

وغير بعيد عن ذلك ما يتضمنه فعل الضحك من دلالة التعجّب التى هى لازمة من لوازم المعرفة المفاجئة، أو دلالة التبرير التى هى نوع من تلطيف وقع اكتشاف غيرنا لما حاولنا أن نخفيه ولم نفلح فى إخفائه، أو دلالة الاعتذار المقاربة التى يتحول بها الضحك إلى نوع من الآلية الدفاعية التى نغطى بها على سَوْأَة الموقف الذى أصبحنا فيه نتيجة عدم انتباهنا. ولا تخلو الدلالة الأخيرة من مراوغة السخرية التى نسلطها على أنفسنا مداراة لما

انتهينا إليه، أو أصبحنا فيه، فنضحك من فعالنا على سبيل السخرية منها، والتهكم عليها، دفعا للوم الداخلى أو الخارجى، وتخفيفا للتوتر الذى لا علاج له إلا بالضحكة الساخرة أو الهازئة.

وطبعا، يمكن أن تنقلب الضحكة الهازئة فى حالة السخرية إلى ضحكة لا تخلو من التهكم الذى قد يقسو فيصل إلى درجة الازدراء. وعندئذ، تخلو الضحكة من صفائها، ولا تنطلق من القلب الخَلِىّ، أو النفس التى تعجب من اكتشافها المفاجئ، وإنما من العقل الذى تفاجئه الدرجة الكبيرة لانحدار الموقف، أو تَدَنِّى الفعل، أو خِسَّة السلوك، أو حقارة الخلق، أو غلظ القول، أو صَغَار الشخص، فتنطلق الضحكة المحكومة رغم توترها، غير الممتدة بسبب حدة دوافعها المكظومة رغم حرصها على إعلان غايتها، وذلك تعبيرا عن الاستخفاف، وتأكيدا للإدانة، وتعرية لما قد يلتبس على غير المنتبه، ومواجهة للفاعل الذى يقترف الفعل، أو الفعل الذى ينبئ عن فاعله الذى تناوشه سهام الضحك لتردى زيفه، وتهبط به إلى الدرك الأسفل من فعاله.

ولا يصل ضحكنا من أنفسنا إلى هذه الدرجة إلا فى أقسى وأقصى لحظات المصارحة والمكاشفة خصوصا حين تشبه صورتنا الداخلية، فى فعل استبطان ذواتنا، صورة «دوريان جراى» بطل رواية الكاتب الإنجليزى أوسكار وايلد التى تحمل

العنوان نفسه، والتى ترجمها ترجمة مقتدرة لويس عوض، وهى عن صورة كائن تنعكس عليها فعاله أو آثامه، كأنها المرآة الصافية التى تتلوّن بلون ما يقع على صفحتها. وكانت صورة دوريان جراى تزداد بشاعة كلما مضى فى ارتكاب ما ارتكب من آثامه. ويشبه ذلك ما يحدث حين نتعرف حقيقة أنفسنا فى لحظات ضعفها، ونرى خطايانا فى مرايا ضميرنا، فنداري فزعنا بالهزء من أنفسنا، بعيدا عن الأعين، وحيدين متوحدين، كى لا يرى غيرنا ما اكتشفناه من قرارة أعماقنا. والتهكم قرين السخرية فى تتابع الضحكات الجافة التى تصدر من أعماقنا إلى أعماقنا فى مثل هذه اللحظات، كأنها علامات الإدانة وأسلحة المواجهة التى تعلن عن رغبة التطهر والبرء والتخلص من الآثام. ولكننا لا نصل إلى هذا الحال إلا عندما نمتلك قدرة الانفصال عن الذات ووضعها موضع المساءلة أو المحاسبة، وعندما ندرك أن قوتنا الحقيقية تبدأ من اكتشاف ضعفنا والسخرية منه.

وقد تعلمت من تأمل أحوال الضحك والضاحكين، ومن استبطان النفس فى لحظات ضحكها، أننا لا نستطيع أن نضحك من أنفسنا، ابتداء، إلا إذا تباعدنا عن ذواتنا، وانقسمنا على أنفسنا لنصبح العين التى ترى والموضوع الذى تراه. ويحدث ذلك عندما نتأمل أحوالنا، حتى لو كان فعل التأمل خاطفا كلمح البرق أو لمعة الضوء المباغت. عندئذ، نرى أنفسنا فى مرايا تتيح لنا أن

نضحك من ضعفنا كى نعلو عليه، وأن نسخر من خوفنا حتى نبرأ منه، وأن نتهكم على ترددّنا كى نجاوزه، وأن نكشف بالضحكة الستار عن قبحنا كى نستبدل به جمال النفس الذى نرغب فى التخلّق به.

برجسون والضحك

كان أول ما شغلني في بحثي عن كتابات حول الضحك هو كتاب الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون (١٨٥٩-١٩٤١) عن «الضحك». وهو كتاب تربطني به ذكريات تكشف عن بعض ما كنت عليه من جهل وغفلة في مطلع الصبا. وأذكر أنني رأيت هذا الكتاب للمرة الأولى على أرفف مكتبة المدرسة الثانوية في أول عهدي بها، وتركت الكتاب عامدا، هازئا، دون أن أهتم حتى بتصفحه، فقد كنت أحسب أن علامات الثقافة الحقيقية تتمثل في الاهتمام بالكتب الجادة ذات الموضوعات الصعبة وحدها، وترك ما دونها من الكتب التي تدخل في باب اللغو. وكان من نتيجة ذلك توهمي أن الكتابة عن الضحك هزل لا يليق بكبار الكتاب أو المفكرين، ولا يليق كذلك بمن يريد أن يكون مثلهم، أو يمضي في دربهم، فالقراءة في مثل موضوع الضحك، والأمر كذلك، إضاعة للوقت، لم يكن يليق بمثلي أن يسلم نفسه إلى غوايتها.

ولم أعرف في ذلك الوقت، للأسف، أن هنري برجسون واحد من أهم فلاسفة العالم المعاصر، وأنه كان أكثر الفلاسفة

---

*جريدة «البيان» الإماراتية، ١٩٩٩/٨/٥ .

تأثيرا فى النصف الأول من القرن العشرين، وأن أفكاره ترددت أصداؤها فى الحركات الفنية والأدبية والاجتماعية والسياسية لهذه الفترة، وأنه عمل فى عصبة الأمم، من سنة ١٩٢٢ إلى ١٩٢٥، مشرفا على الجهاز الذى تحول اسمه إلى «اليونسكو» مع تحول عصبة الأمم إلى الأمم المتحدة، وأنه استحق جائزة نوبل العالمية عن جدارة سنة ١٩٢٨، وظل طوال سنوات عزلته (التى فرضها عليه الروماتيزم الذى أقعده) محل التقدير والإجلال فى العالم كله إلى أن توفى سنة ١٩٤١. ولم يكن هناك من يخبرنى فى هذه المرحلة الباكرة من العمر أن فلسفة برجسون عن الزمن، وهى الفلسفة التى تؤكد معانى الصيرورة والدافع الخلاق، قد تأثر بها روائيون عالميون أمثال مارسيل بروست الفرنسى، ونيكوس كازنتازاكس اليونانى، ووليام فوكنر الأمريكى، كما تأثر بها شعراء عالميون أمثال شارل بيچى الفرنسى، وروبرت فروست الأمريكى، وأنطونيو ماتشادو الأسبانى، وأن تفرقته بين المجتمع المفتوح والمغلق كانت الأساس الذى انطلق منه كارل بوبر فى كتابه الشهير عن «المجتمع المفتوح وأعدائه».

ولم يكن ممكنا فى هذا العمر الباكر، ولا كان متاحا فى الكتب العربية التى يعرفها أمثالى، معرفة العلاقة بين الكتابات الفلسفية والنفسية عند برجسون وكتابته عن الضحك، ومن ثم إدراك أن الجدية التى كتب بها برجسون الفيلسوف عن

«الضحك» لا تختلف عن الجدية التى كتب بها كتبه الفلسفية الشهيرة عن «الزمن والإرادة الحرة» (١٨٩٠) و«المادة والذاكرة» (١٨٩٦) و«مقدمة إلى الميتافيزيقا» (١٩٠٣) و«التطور الخلاق» (١٩٠٧) و«منبعا الدين والأخلاق» (١٩٣٢). وكان عليّ أن أنتظر سنوات حتى أعرف العلاقة بين الضحك والتطور الخلّاق للإنسان، أو العلاقة بينه والوثبة الحيوية التى ينطوى عليها الكائن الحر، أو صلته بالمجتمع المفتوح الذى لا يكبح طاقات أفراده أو يقمع أفعالهم الحرة فى كل مدى ممكن للفعل. وما كان يمكن أن أتخيل فى ذلك الوقت معنى أن يصف فيلسوف فى حجم برجسون الضحك بوصفه شيئا جادا، وبأنه شىء حى يفرض معاملته بما تستحقه الحياة من احترام.

وأتصور أن أبناء جيلى يدينون بفضل معرفة برجسون لما ترجمه عنه المرحوم سامى الدروبى مع الدكتور عبدالله عبدالدايم - متّعه الله بالصحة وطول العمر. ولا زلت أحتفظ فى مكتبتى الخاصة بترجمتهما لكتاب «منبعا الأخلاق والدين» التى أصدرتها مكتبة نهضة مصر بالقاهرة سنة ١٩٤٥. وقد اشتريتها من على سور الأزبكية بقروش قليلة فى مطالع الستينيات، وعرفت من مقدمتها أن المترجمين ترجما قبل ذلك كتاب برجسون «الزمن والإرادة الحرة» تحت عنوان «الزمان والحرية». وأنهما فى سبيلهما إلى استكمال ترجمة مؤلفات برجسون. وقد أكدا ذلك

بأن أعلنا عن مشروعهما في الغلاف الأخير للكتاب، وأشارا إلى أن ترجمة كتابي «التطور المبدع» و«الضحك» تحت الطبع. وبالفعل، صدرت ترجمتهما لكتاب «الضحك» سنة ١٩٤٨ في القاهرة، وأعيد طبعها بعد ذلك بسنوات طويلة في دمشق سنة ١٩٦٤. ولم أعثر على ترجمة «الزمن والحرية» أو «التطور المبدع» للأسف، وحرمت من متابعة الترجمة الرائقة، رفيعة المستوى اللغوى، لسامى الدروبى وعبدالله عبدالدايم اللذين أحسبهما رائدين سبقا غيرهما في مجال التعريف بفلسفة برجسون وكتبه.

ورغم كثرة ما قرأته بعد ذلك عن فلسفة برجسون فإن المقدمة الجميلة التى اشترك فى كتابتها سامى الدروبى وعبدالله عبدالدايم يظل لها وقعها الخاص فى النفس، كما لو كانت مجلى من مجالى الحب الأول الذى يظل أثره عالقا فى الوجدان لا يمحوه الزمن. ولا زلت أذكر الهزة الوجدانية التى كنت أشعر بها وأنا أطالع ما كتباه عن التفكير الحركى عند برجسون، ذلك التفكير الذى يساير وثبة الحياة فيساير حركتها، ويتصل بمنبعها ليستقى منه ما يحل به كل معضلة تواجهه. وقد قاد الإيمان بهذا التفكير الحركى برجسون إلى مهاجمة كل تفكير ساكن، وكل مجتمع جامد، مؤكدا أن الداء هو تجميد الحياة، والدواء هو الرجوع بها إلى سيلانها وحركتها. لقد جمدت أمور الحياة، فسكنت أفعالها رغم أنها تنتسب إلى الديمومة، وسيقت سجينة

أعراف انغلقت بمجتمعاتها. ولا سبيل إلى مواجهة ذلك إلا بالعودة إلى الديمومة، والتخلى عن الخلط الشنيع بين المكان والزمان، وبين الكم والكيف، ومن ثم إطلاق سراح الوثبة الحيوية التى هى قرينة ترجمة الحدس الذى ظل قرين الحرية.

وقد لفت انتباهى عندما عدت إلى نسختى الأولى من ترجمة كتاب «منبعا الأخلاق والدين» ما وضعته من خطوط تحت الجمل الخاصة بالوثبة الحيوية، وأخذت أعاود القراءة، متأملا مرة أخرى ما كتبه المترجمان فى شرح هذه الوثبة التى تخترق المادة، وتنفذ من خلال حجبها الكثيفة، وتسير بها نحو الروحانية، فتسمو بها إلى مصاف النفوس الصوفية بعد أن تملأها رهافة ورقة وخفة، وبعد أن تخلق فيها أحوالا لا ينقطع انتعاشها بالحياة. وتتجسد هذه الوثبة الحيوية فى شخصيات، هى أبدان تتقد بهذه الوثبة، فتصبح شهبا ساطعة من عظماء الإنسانية ومصلحيها الكبار وحكمائها الذين يحملون إلى الناس رسالة سامية. وحين يندفع الناس وراء أمثال هؤلاء فإنهم يندفعون فى إثر تلك الوثبة الحيوية، فيرتقون ويعشقون الحياة التى يعشقون رموزها، ويتمثلون معانى الوثبة التى تتجسد فى هذه الرموز حركة وديمومة خلاقة.

هذه الأفكار كان لها صدى عميق فى نفس شاب مثلى حين قرأتها للمرة الأولى، فقد دفعت بى إلى الحلم بأن أنطوى

على مثل هذه الوثبة الحيوية التى هى قرينة الطاقة الخلاقة التى تندفع دائما إلى الأمام، ولا تنغلق على نفسها قط، أو تسمح لأحد بأن يأسرها فى سجون البدن والروح والنفس والعقل. ولذلك أخذت أبحث عن بقية كتب برجسون. وسرعان ما وجدت ترجمة محمود قاسم لكتاب «التطور الخلاق» التى أصدرتها دار الفكر العربى بالقاهرة سنة ١٩٦٠، ولم تطبع بعد ذلك - فيما أعلم - إلا بواسطة هيئة الكتاب فى القاهرة سنة ١٩٨٤، ضمن سلسلة نصوص فلسفية، وللأسف مع خطأ غير مقبول فى اسم المترجم.

وأذكر أننى شعرت ببعض الإحباط عندما وجدت أن المترجم محمود قاسم ومراجع الترجمة نجيب بلدى لم يقدما للترجمة بتقديم مؤثر مثل التقديم القديم الذى قرأته لسامى الدروبى وعبدالله عبدالدايم. ويبدو أن سبب ذلك هو قيام المرحوم محمود قاسم بترجمة كتاب أندريه كرسون عن «برجسون»، وهو مدخل شامل إلى فلسفته يضم مختارات من كتاباته المختلفة. والطريف أنه لم يمض وقت طويل حتى اكتشفت أنه فى السنة نفسها التى صدرت فيها ترجمة محمود قاسم لكتاب «التطور الخلّاق» أصدرت دار المعارف بالقاهرة، فى سلسلة مكتبة الدراسات الفلسفية، كتاب مراد وهبة عن «المذهب فى فلسفة برجسون» سنة ١٩٦٠ بتقديم نجيب بلدى الذى راجع ترجمة محمود قاسم.

وأتصـور أن هذه القراءات كـانت وراء شـعـورى بالفـرحـة عندما رأيت – فى مرحلة النضج – كتاب برجسون عن «الضحك» بترجمة الدروبى وعبدالدايم، فأخذت الكتاب لقراءته والإفادة منه فى فهم سيكولوچية الضحك ودوافعها. وكانت الفرحة، هذه المرة، فـرحـة المثقف الذى أصـبح يعـرف العـلاقـة بين الضـحك والوثبـة الحيوية للكائن، وفرحة الناقد الذى أخذ يهتم ببلاغة المقموعين وتعلّم من دراسـتـهـا الدور الذى تقـوم به «النكتـة» فـى تقـويض سطوة الجبابرة، وفرحة الإنسان الذى يعى أن الضحك إعلان عن الثورات النفسية على الجانب الخارجى من الحياة الاجتماعية، وأنه تعبير عن دوافع كثيرة ومشاعر عديدة، متباعدة تباعد دوافع ومشاعر الفرحة والدهشة والاحتجاج والاعتذار والتبرير والخجل والاستطراف والاستظراف والاستهزاء والاستخفاف والتودد.

الذاكرة والإبداع

أذكر أننى توقفت طويلا عند جملة قرأتها للفيلسوف الألمانى نيتشة، وهى جملة تقول: «نحن لا نتحرر إلا من خلال التذكر». وقد حيّرتنى هذه الجملة التى تحتمل تفسيرات عديدة. أول هذه التفسيرات أن الذاكرة تحررنا من وطأة الحاضر، وتعود بنا إلى أزمنة البراءة الوردية للطفولة السعيدة، أو للشباب النضير، فننسى فى فعل التذكر جهامة الزمن الذى نعيش فيه وكآبة الأيام التى نسعى إلى الفرار منها. وثانى هذه التفسيرات أن الذاكرة هى خزانة المعرفة التى يضع فيها الإنسان حصيلة خبراته التى يكتسبها ساعة بساعة، بل دقيقة بدقيقة، ويظل يختزن إلى أن تمتلئ هذه الخزانة بمحتوياتها، وتغدو طوع إرادة صاحبها، يستدعى منها ما يشاء من المعارف فى أى وقت يشاء، فيكتسب تميزا بين أقرانه بمقدار ما يختزن من معارف، ويكتسب حرية فى الاستنتاج بقدر حريته فى الحركة بين معطيات الذاكرة الطيّعة التى ينطوى عليها.

وبديهى أن يكون فعل التذكر فى هذا السياق هو فعل تحرر بامتياز. وسواء كان المقصود هو التحرر من أسر الجهل،

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٠٠١/٩/١٣ .

أو من قيد الضرورة، فإن هذا التحرر لا يكتمل معناه إلا فى صلته باكتشاف علاقات معرفية جديدة، علاقات تفتح من الآفاق الواعدة فى عوالم الإنجازات الإنسانية ما يؤكد الانتقال الدائم من وهاد الضرورة إلى ذرى الحرية.

وربما كانت الإشارة إلى اكتشاف علاقات معرفية جديدة، اعتمادا على الخبرات فى الذاكرة، هى إشارة مباشرة إلى علاقة الذاكرة بالإبداع بكل أوجهه ومجالاته، فلا إبداع دون ذاكرة، ولا ذاكرة دون تحرر من القيود التى تظل عالقة بالنفس، مطمورة فى اللاوعى كالداء الذى ينتظر الدواء، أو الأزمة التى تتطلب المواجهة، أو السؤال الذى يتطلب الإجابة، أو المشكل الذى يبحث عن حل. ولذلك حدّثنا مبدعو الفنون والآداب عن الذاكرة بوصفها بئرا عميقا تغوص فيه معطيات التجارب التى نعانيها، ومحصلة الخبرات التى نكتسبها، فتتقارب صورها المتجانسة فى ائتلافها، أو تدخل فى علاقات جديدة تجمع بين المؤتلف والمختلف، وذلك بواسطة عمليات التفكيك والتركيب، الإحلال والإزاحة، التحويل والتوليد، وغيرها من العمليات التى يقوم بها الخيال فى لحظات الإبداع. أقصد إلى العمليات التى جعلت الشاعر الإنجليزى ستيفن سبندر يرى أن الخيال نفسه ليس سوى عمل من أعمال الذاكرة، وأن قدرتنا على التخيل هى قدرتنا على تذكر ما مررنا به من قبل، وتطبيقه على موقف مختلف، فالخيال هو الذاكرة فى لحظات عملها الابتكارى.

وأتصور أن ديلاكروا الرسام الفرنسى الشهير كان يشير إلى بعد مهم فى هذه اللحظات عندما قال إن الذاكرة لا تُبقى إلا المشاعر التى تحركنا، وأنها لا تحفظ إلا ما ينطوى على ترابطات وجدانية بأكثر من معنى، فالذاكرة لا تختزن كل شىء، وتسقط من مخزونها كل ما ليس له رصيد شعورى عندها، ولا تستبقى إلا المشاعر المؤثرة التى تتجسد في صور تمكث فى قرارة الذاكرة لأنها تحمل معنى خاصا. وتظل هذه الصور المجسِّدة للمشاعر ساكنة، هادئة، هاجعة فى أدراج الذاكرة، تنتظر الحافز المناسب كى تخرج من مكمنها الخفى، وتلج لحظة الإبداع دون استئذان.

والعلاقة بين الحافز والذاكرة من هذا المنظور أشبه بالعلاقة بين المفجِّر والمواد القابلة للتفجير، فالحافز قد يكون كلمة، أو موقفاً أو مشهداً، أو حدثاً، أو جملة، أو أى شىء يثير انفعال المبدع، ويهزّ أعماقه التى تتفجر بمحتويات الذاكرة. أما العلاقة بين هذه المحتويات والانفعال الذى يغدو حافزا فهى أشبه بالعلاقة التى تربط بين حجر المغناطيس والمواد القابلة للتمغنط، وكما أن حجر المغناطيس لا يجذب إليه إلا المواد القابلة للتمغنط، فإن الانفعال أو الحافز لا يجذب إليه من الذاكرة إلا كل ما يتجانس وطبيعته أو صفاته. ولذلك نجد أن لحظات الحزن التى نعانيها فى

الحاضر، مثلا، تستدعى أشباهها فى الماضى على أساس من قانون المماثلة فى التداعى، لكنها يمكن فى الوقت نفسه أن تستدعى نقائضها في نوع من الفرار من الشئ باستدعاء نقيضه القديم. وسواء كان الاستدعاء فى دائرة المشابهة أو التضاد أو حتى المماثلة فإن دور الذاكرة التحررى يظل قائما وإن تعددت تجلياته.

ومن الطبيعى أن يكتسب ناتج الإبداع صفات السلب أو صفات الإيجاب نتيجة صلته بالذاكرة. أذكر أن الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون قام بالتمييز بين نوعين من الانفعال فى مجال الفن. الانفعال الأول عابر، كأنه رجّة تقع على السطح، سرعان ما تتبدد. أما الانفعال الثانى فعميق، قوى كأنه زلزال يعصف بالأعماق، فيبقى أثره، ويمكث لا يتجزأ، ويندفع معه كل شيء إلى الأمام. الانفعال الأول عاطفة تلى فكرة، أو مجرد اهتزاز للإحساس بتأثير يقع على صفحته. أما الانفعال الثانى فعاطفة قوية تتولد منها حالات شعورية وعقلية تعقبها. هذا التمييز بين نوعين من الانفعال عند برجسون، وجعل النوع الثانى منبع الفن، يمكن أن يوازيه تمييز بين نوعين من الذاكرة. ذاكرة مثقوبة تسقط كل شيء ولا تستبقى أى شيء لأنها قرينة إدراك كسول لا يمعن التأمل ولا يهتز للأشياء. هذه الذاكرة المثقوبة لا تبتعد كثيرا عن الذاكرة الفقيرة فى محتوياتها، الذاكرة التى

تكشف معطياتها عن ضآلة التجربة الحياتية لصاحبها أو صاحبتها. وفى مقابل الذاكرة المثقوبة أو الفقيرة تنهض الذاكرة الغنية، الذاكرة التى تمتلئ بالمدركات وتزدحم بالخبرات وتحتشد بالتجارب، ولا تتوقف عن الاستيعاب أو الفعل.

وكبار المبدعين هم أصحاب ذاكرة غنية، حتى لو لم يكونوا واعين بدرجة الغنى الذى تنطوى عليه ذاكرتهم، ولا يسهل عليهم إبداعهم إلا لأنهم يعولون على ذاكرة مطواعة، مواتية، وذلك على النقيض من صغار المبدعين الذين لا يستحقون صفة المبدعين إلا مجازا. إن فقر مفردات هؤلاء قرين فقر عوالمهم، وفقر عوالمهم قرين فقر خبراتهم، وفقر خبراتهم قرين ضآلة محتوى الذاكرة عند كل واحد منهم.

وإذا خرجنا من الذاكرة إلى الحياة التى هى مادتها ومحرّكها ودافعها، قلنا إن وفرة التجارب الحياتية مسألة بالغة الأهمية للمبدع، فأخص خصائص المبدع أنه كائن يحتسى الحياة، يلتهم كل معرفة متاحة، ويقبل على كل تجربة ممكنة، يعيش حياته بالعمق وبالطول وبالعرض، لينفذ إلى أسرارها الخفية، وينقّب فى تجارب البشر وتجاربه هو ليكتشف المعنى والمغزى. ويقدر غنى تجاربه الحياتية تتحدد درجة الغنى فى تجاربه الفنية. ولا تقتصر التجارب الحياتية على ألوان التعامل البشرى المختلفة، ماديا أو معنويا، وإنما تمتد لتشمل ألوان

التعامل المعرفى مع الأفكار والمذاهب والكتابات، وألوان التعامل الوجدانى مع إبداعات الفنون، وكل ما يتصل بذلك الكون الهائل الذى يريد المبدع أن يختزله فى حضوره الإنسانى الفرد والفريد. ولولا ذلك ما قال الشاعر القديم:

أتزعم أنك جرم صغير   وفيك انطوى العالم الأكبر

إن وفرة التجارب الحياتية هى المادة التى يعيد تشكيلها المبدع عندما يستدعيها من ذاكرته، أو عندما تقوم ذاكرته بفعلها الإبداعى الذى هو فعل للخيال بامتياز. ونظرة إلى أعمال كتّاب من طراز نجيب محفوظ أو شكسبير أو چيمس چويس أو هيمنجواى على اختلاف أزمنتهم وعصورهم تكشف عن ثراء العوالم التى تقوم عليها هذه الأعمال، والتعدد المذهل لأنماط الشخصيات المتعارضة والمتقابلة والمتباينة والمتوازية. والسر فى هذا التنوع والتعدد والثراء هو وفرة التجارب الحياتية، أو وفرة مخزون الذاكرة الذى صهرته نار الخيال الفريدة، وصاغت من المعطيات القائمة صورا جديدة لا وجود لها من قبل.

وأحسب أن الجملة الأخيرة تكشف لنا عن أنه ليس من الضرورى أن يتحدث كاتب الرواية عن شخصيات فعلية عرفها بالفعل، أو أن يكون الكاتب يكتب عن نفسه تحت قناع هذه الشخصية أو تلك، فالخيال الإبداعى يعين الكاتب على الابتكار،

ويأخذ من عشرات الصفات المختزنة فى الذاكرة ما تتركَّب به هذه الشخصية التى لا تتطابق مع أحد بعينه إلا كما تتطابق البذرة مع الشجرة أو العكس. ولذلك صاغ خيال نجيب محفوظ شخصيات متصوفة، ومشايخ، وأشرار وأخيار، ولصوص وقوّادين، وأبطال وطنيين، وأجيال متعددة متنوعة من الرجال والنساء، لا يجمع بينهم وبين الحياة التى جاءوا منها سوى الخيال الذى استولد من الذاكرة تراكيب صور جديدة، وضمَّ هذا الملمح القديم إلى ملمح حديث يجاوره فى الذاكرة، وتذكَّر بتضاد هذه الواقعة واقعة كاشفة، وهكذا .. إلى ما لا نهاية له من عمليات التركيب والإنشاء التى تخلَّقت بها شخصيات حميدة وزبيدة وزنوبة ونور وإلهام وزينب ونبوية وعشرات غيرهن من نساء روايات نجيب محفوظ.

وبالطبع ليس من الضرورى أن يكون المصدر فى كل الأحوال هو تجارب الحياة التى عاناها المبدع، فهناك تجارب الفن، مئات أو آلاف الروايات التى قرأها نجيب محفوظ مع مئات الأعمال الأدبية التى ترسَّبت فى ذاكرته، واستقرت هناك، جنبا إلى جنب معطيات التجارب الحياتية، وتناغمت مع غيرها، وتفاعلت فى لحظات الإبداع التى خلق بها نجيب محفوظ روائعه التى هى ملك له وملك لغيره فى الوقت نفسه. ملك له بالإبداع، وملك لغيره من حيث المعطيات الأولية أو المادة الخام التى لا قيمة

لها إلا بعد أن يصهرها اللهيب الخالق لذاكرة ثرية تعمل كأنها الخيال، أو يعمل فيها الخيال كأنما هى هو أو كأنها إياه.

ولكن الذاكرة لا تلعب دورا أحادى البعد فى كل الأحوال، فإن دورها له تجليات متنوعة فى الإبداع. ولا مجال لحصر هذه التجليات فى هذا الحيز المحدود، لكن من الممكن الوقوف عند مجلى منها، وهو المجال الذى تمارس فيه الذاكرة عمل المرآة التى يتأملها المرء ليعرف نفسه. ويحدث ذلك عندما يواجه المبدع نفسه مباشرة، فى فعل تذكر ذاتى، فيما نسميه السيرة الذاتية أو حتى الرواية الذاتية. وفى هذا النوع من الأعمال يواجه وعى المبدع حضوره، سواء على مستوى فهم اللحظات الماضية فى تحولاتها الحاسمة، أو اللحظات الحاضرة فى حدِّية خطوطها الفاصلة. عندئذ، تؤدى الذاكرة دورا معرفيا يتصل بالكيفية التى يجتلى بها الوعى وجوده أو حضوره، سواء على سبيل المراجعة لزمن من أزمنة الماضى كما فعل طه حسين فى كتابه «الأيام» أو توفيق الحكيم فى «يوميات نائب فى الأرياف»، أو على سبيل المواجهة لحاضر متوتر فى امتداده الذى يصل الذات بأصل قوتها فى تاريخها الحى كما فعل لويس عوض فى «أوراق العمر» وجمال الغيطانى فى «الخطوط الفاصلة».

والتاريخ الحى فى هذا السياق هو ما تعكسه الذاكرة على صفحتها كما تعكس المرآة الصور التى تقابلها، وذلك لكى يتأمل

وعى المبدع حضوره المتوتر فيما تعكسه صفحة الذاكرة بشروطها الخاصة. والهدف هو البحث عن المفاتيح التى تفتح للوعى مغاليق حياته فى لحظة تأملها، سواء فى التباسها الذى يسعى المبدع إلى الكشف عن حقيقته، أو فى حدِّية حياته التى تجمع بين الأضداد. والمهم فى هذه الحالة أن يظل وعى المبدع متطلعا إلى مرآة الذاكرة فى هذه التجربة المعرفية، مستعيدا ترابطاتها، متأملا علاقاتها، إلى أن يكتمل له إدراك المعنى أو المغزى الذى كان يبحث عنه، والذى ما كان يمكن له أن يكتشفه إلا من خلال فعل التذكر الذى هو فعل تحرر حتى فى هذا المجال.

حرف فى اللغة الشاعرة

من أكثر كتب المرحوم عباس محمود العقاد تأثيرا فى نفسى كتابه «اللغة الشاعرة». وهو من كتبه المتأخرة التى قصد فى بعضها إلى الكشف عن عبقرية اللغة العربية وتميّزها الإبداعى، ولذلك اندفع فى تأليف كتابه الفريد من نوعه بين كتابات المحدثين المنتسبين إلى هذا العصر، واستطاع بعمق نظرته ونفاذ بصيرته النقدية الوصول إلى مجموعة من الملاحظات التى استطاع بها أن يضىء الجوانب الخفية لعبقرية اللغة العربية، خصوصا فى خصائصها المتباينة التى جعلته يستخدم «اللغة الشاعرة» عنوانا لكتابه. ورغم أن العقاد كان يصدر بالطبع عن حماسة عربية لا تلبث أن تعدى القارئ لكتابه، ومن ثم تدفع هذا القارئ إلى المفاخرة بلغته والاعتزاز بها، فإنه لم يقع فيما وقع فيه كثير من المؤلفين القدماء خصوصا حين فاخروا على نحو أجوف بلغتهم العربية، ونسبوا إليها تفرّدا وهميا لكى يؤكدوا فضلها على بقية اللغات.

ومن أمثلة هذا الفخر الأجوف ما ذهب إليه بعض المؤلفين القدماء من أن الأعاجم لم تتسع فى المجاز اتساع العرب الذين

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٠٠١/١٢/٦ .

ظل كلامهم فى المرتبة العليا من الفصاحة بالقياس إلى غيره لما فيه من وحى وإشارات واستعارات ومجازات. فعل ذلك ابن قتيبة فى القرن الثالث للهجرة عندما تحدث عن ما خصّ الله به العرب من المعارضة والبيان واتساع المجاز، وفى القرن الرابع للهجرة ذهب ابن وهب صاحب كتاب «البرهان فى وجوه البيان» إلى القول بأن الاستعارة إنما احتيج إليها فى كلام العرب لأن ألفاظهم أكثر من معانيهم وليس هذا فى لسانٍ غير لسانهم. وذهب ابن فارس فى القرن نفسه إلى أن لغة العرب أفضل اللغات وأوسعها لكثرة مترادفاتها، ولأن فيها من الاستعارة والتمثيل والقلب والتقديم والتأخير ما لا يقدر أحد من التراجم على أن ينقله إلى لغة غير العربية. ولذلك ذهب ابن رشيق فى القرن الخامس للهجرة إلى أن الاستعارات والمجازات هى من اتساع العرب فى الكلام اقتدارا ومباهاة وليس ذلك فى لغة أحد من الأمم غيرهم. ولولا أمثال عبد القاهر الجرجانى فى القرن الخامس للهجرة ممن عرفوا الكثير عن اللغات الأجنبية، وممن أدركوا وجود المجازات والاستعارات فى كل اللغات، لمضى المتعصبون من القدماء فى فخرهم الذى لا أساس له من الصحة.

وكان عبدالقاهر الجرجانى الذى درس أسرار بلاغة القرآن ودلائل إعجازه حكيما عالما عندما ذهب إلى أن المجازات والاستعارات موجودة فى كل اللغات، وأنها لا تميز لغة عن

أخرى، وأن اللغة العربية مثلها مثل غيرها من اللغات فى خصائص التقديم والتأخير والحذف والوصل، فضلا عن المجاز أو الاستعارة أو الكناية. وقد تعلّم مما ترجمه معاصروه، والسابقون عليه، عن الأمم الأخرى، أن العربية كاليونانية والسريانية والفارسية (البهلوية) والهندية (السنسكريتية) فيها الخصائص البلاغية الموجودة فى كل اللغات، وأن المجاز مثل غيره من أساليب البلاغة أمور يستوى فيها العربىّ والعجمىّ، وتجدها فى كل جيل، وتسمعها من كل قبيل، فالوجه الحسن أن تضاف إلى العقلاء جملة، ولا تستخدم عبارات توهم أنها عرف خاص باللغة العربية وحدها. وقد نقل هذه النظرة عن عبد القاهر كثيرون، ومنهم ابن خلدون فى مقدمته الشهيرة، حيث ذهب إلى أن الشعر لا يختص باللسان العربى كما ادّعى البعض لأنه موجود فى كل لغة، سواء كانت عربية أو غير عربية، وقد كان فى الفرس شعراء، وفى اليونان، وفى غيرهما من الأمم. وقال ابن خلدون إن أرسطو فى كتاب المنطق ذكر منهم أوميروس (هوميروس) الشاعر وأثنى عليه. ويمثل هذه المعرفة توقُّف بعض الشىء التيار الجامح للفخر الجاهل.

ولكن النظرة العاقلة لأمثال عبد القاهر لا تنفى تميّز العربية عن غيرها من اللغات فى مواضع المقارنة، ولا تنفى عبقرية العربية التى تحدّث عنها أمثال العقاد، حين وصف لغتنا

الجميلة بأنها لغة شاعرة. وقد دفعنى وصف العقاد، فضلا عن ملاحظاته وطرائقه فى الإثبات، إلى ملاحظة أوجه التفرد فى اللغة العربية، خصوصا كلما أتيحت لى فرصة القراءة فى المراجع القديمة التى تنطوى على كنوز باهرة فى علوم اللغة والبلاغة. ومن هذه المراجع المعاجم القديمة، خصوصا ما تقدمه لمن يطّلع عليها من معلومات عن الحروف الموجودة فى اللغة العربية. ولا أعنى بذلك ما اصطلح النحاة على تسميته بحروف الجر (مثل: على وفى ومن وغيرها) التى قالوا إنها تنوب عن بعضها فى العمل وإن لكل حرف منها وظيفة دلالية بعينها تميّزه عن غيره رغم إنابته عن غيره، وإنما أعنى كذلك الحروف المفردة للغة، وما تؤدّيه هذه الحروف أحيانا من وظائف وأدوار تلفت الانتباه بكثرتها فى حضرة جانب صغير فحسب من جوانب عبقرية اللغة الشاعرة.

والحرف الذى أختاره للدلالة على ذلك هو حرف الواو، وهو من أواخر حروف المجمع، أو الحرف السابع والعشرون من حروف المبانى على وجه التحديد، كما أنه من الأحرف الجوف، وتأتى على ستة وعشرين وجها، حصرها صاحب «تاج العروس» ونقلها عنه - بعد تهذيب - خليفة محمد التليسى فى المجلد الرابع من معجمه «النفيس». وسأذكر بعض هذه المعانى لفائدة القارئ الذى يريد أن يعرف شيئا نافعا عن عبقرية لغته:

أمـا المعنى الأول فـهـو واو العطف لمطلق الجـمع أو غـيـر مطلق الجمع، فتعطف الشيء على مصاحبه، وأحوالها أكثر من أن يحتملها المقام. أما المعنى الثانى فهو ورودها بمعنى باء الجر مثل «أنت أعلم ومالك» أى «أعلم بمالك». والمعنى الثالث هو المعنى الذى يؤدى دلالة التعليل كما فى قوله تعالى: «ياليتنا نُردُّ ولا نُكَذِّب» أى لئلا نُكَذِّب. والمعنى الرابع: قرين الاستئناف كقولهم «لا تأكل السمك وتشرب اللبن». والخامس: واو المفعول معه، مثل «سرت والنيل». والسادس: واو القسم مثل قولهم: «والله لقد فعلت كذا». والسابع: واو ربَّ، ولا تدخل إلا على نكرة موصوفة للتقليل. والثامن: الواو الزائدة كما فى قولهم: «ربنا ولك الحمد»، وهى لا تخلو من معنى التوكيد حتى فى زيادتها. والتاسع: ما يطلق عليه القدماء واو الثمانية، كما فى قوله تعالى «سبعة وثامنهم كلبهم» أو «ثيِّباتٍ وأبكارا». والعاشر: واو ضمير الذكور كما فى قولهم: «الرجال قاموا ويقومون وقوموا أيها الرجال». والحادى عشر: علامة التذكير فى لغة قبيلة طَيِّئ، ومنه الحديث الشريف: «يتعاقبون فيكم ملائكة بالليل وملائكة بالنهار». والثانى عشر: واو الإنكار مثل «الرَّجلوه» بعد قول القائل «قام الرجل» فقوله «الرجلوه» هو قول المنكر بمدّه بالواو والهاء للوقفة. والثالث عشر: الواو المبدلة من همزة الاستفهام المضموم ما قبلها كما فى قراءة: «قال فرعون وآمنتم». والرابع عشر: واو التذكّر، وتكون للتعاين والتذكر، كقولنا: هذا عمرو فتستمد منه ثم تقول منطلق.

والخامس عشر: واو الصلة والقوافي، كقول الشاعر: «قف بالديار التى لم يُعْفِها القدمو» فوصلت ضمّة الميم بواو تمَّ بها وزن البيت، ويحدث ذلك كثيرا فى الشعر. والسادس عشر: واو الإشباع كالبرقوق حين تصل العرب الضمَّة بالواو. والسابع عشر: مَدّ الاسم بالنداء كقولهم: يا قورْطُ يريد قُرْطا، فمَدّوا ضمة القاف بالواو ليمتد الصوت بالنداء. والثامن عشر: الواو المحوّلة مثل «طوبى» التى أصلها «طيبى» حيث انقلبت الياء واواً لانضمام الطاء قبلها، وهى طاب يطيب. والتاسع عشر: واو الوقت، وتقرب من واو الحال، كقوله: «اعمل وأنت صحيح». والعشرون واو النسبة: مثل «أخوىّ» فى النسبة إلى الأخ و«أموىّ» فى النسبة إلى الأم. والحادي والعشرون: واو عَمْرو لتفرِّق بينه وبين عُمر فى الرفع والخفض، وتسقط في النصب حين نقول: رأيت عَمْرا. والثانى والعشرون: واو النداء والندبة، مثل: وإسلاماه، وامعتصماه. والثالث والعشرون: واو الحال مثل: زرتك والنسيم عليل.

وتمضى المعاجم العربية، وبخاصة الموسّعة منها، فى تعداد معانى الواو على هذا النحو إلى أن تصل إلى الرقم السادس والعشرين. وسواء أخذنا هذه المعانى على أنها وظائف دلالية، أو أوضاع نحوية، أو فوارق أسلوبية، فإن كثرتها اللافتة علامة على ثراء استخدام الحرف، وتعددها الدال إشارة إلى ثراء

اللغة التى تنتسب إليها، وتباين مقاصدها الأسلوبية فى تراكيبها الخاصة دليل على عبقرية اللغة الشاعرة تلك التى نتكلمها صباح مساء ولا نعرف درجة عبقريتها، حالنا فى ذلك حال ذلك البرجوازى محدث النعمة الذى وصفه كاتب المسرح الفرنسى الساخر موليير فى إحدى مسرحياته، وهى مسرحية "البرجوازى النبيل". أقصد إلى ذلك المشهد الذى أتى فيه البرجوازى النبيل بمن يعلِّمه، فبدأ المعلّم بتعليمه أن اللغة تنقسم إلى شعر ونثر، فاندهش محدث النعمة لأنها كانت المرة الأولى التى يعرف فيها أن الكلام الذى ينطقه دون تفكير هو: شعر ونثر.

ضعف اللغة

سبق أن كتبت عن العوامل الاجتماعية والسياسية والثقافية التى تؤدى إلى انحدار استخدام اللغة العربية فى السياق الثقافى العام، خصوصا بعد أن لاحظت تدنّى طرائق الأداء اللغوى حتى فى المستويات والجماعات التى ينبغى أن تتميز بسلامة أدائها اللغوى، وتبرأ من العجمة والمعاظلة والركاكة، أو غير ذلك من علامات الضعف اللغوى الذى شاع إلى درجة مخيفة. ولا يخلو من هذه العلامات خطاب بعض الذين يتحدثون ليل نهار عن احترام التراث، وضرورة العودة إلى الماضى، ومن ثم مهاجمة ما يرونه تغريبا وابتعادا عن جذور الهوية وأصولها، الأمر الذى يدفعهم إلى التلويح بتهم التكفير التى يطلقونها كالرصاصات على خصومهم فى الرأى أو الاتجاه أو الاجتهاد. وذلك حال يكشف عن تناقض موقف هؤلاء المتعصبين الذين يدّعون حماية تراثهم وهم لا يتقنون لغة ذلك التراث التى تتهشم فى مخاطباتهم اللغوية التى تخلو من السلامة فى مواقف كثيرة.

ولا يختلف عن هؤلاء المتعصبين للقديم المتعصبون للوجه

* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٩٩٩/٢/٢٣ .

الآخر من العملة، أعنى أولئك الذين يعانون من عقدة «الخواجا». وهى عقدة نقص يعانيها الكثيرون من المثقفين شعوريا، أو لاشعوريا، إزاء الثقافات الأجنبية. ويترتب على هذه العقدة الميل إلى استخدام التراكيب الأجنبية بدل العربية، وإقحام الكلمات أو العبارات أو الاصطلاحات الأجنبية بمناسبة أو غير مناسبة. والبعض يفعل ذلك بوهم عدم وجود مقابلات دقيقة فى اللغة العربية لما ينقله عن اللغات الأجنبية، مع أنه لو أجهد نفسه وعرف لغته جيدا سهل عليه اكتشاف هذه المقابلات. والبعض الآخر يفعل ذلك قاصدا إلى زخرفة الكلام، أو تأكيد سطوة معرفته بثقافة الآخر المتقدم ولغته، أو إعلانا للوجاهة الثقافية وسعيا وراء التأثير فى المستمعين أو إبهارهم.

ويتصل بهذه العوامل فقر الأداء اللغوى عند بعض شباب المبدعين الذين لم يقوموا بواجبهم فى إتقان أدواتهم اللغوية ومعرفة أسرارها التى تعينهم على التميز فى الأداء. وبدل معالجة هذا الفقر، ومحاولة تحسين المعرفة باللغة التى هى الشرط الأول للإبداع، يلجأ بعض هؤلاء الشباب - على سبيل الآلية الدفاعية - إلى التعلل بأهمية التمرد الإبداعى، وتكرار شعارات كسر رقبة البلاغة، ومن ثم تبرير الأخطاء المعيبة بأنها تجليات الفعل التدميرى للذات التى تنقض كل قاعدة. وقد يصل الحال ببعض هؤلاء إلى السخرية من حرص غيرهم على سلامة الأداء اللغوى.

وينسى هؤلاء، للأسف، الفارق الجوهرى بين السلامة اللغوية التى هى الشرط الأول لسلامة التوصيل والبلاغة التى يمكن التمرد على قواعدها، بل كسر رقبتها إذا أصابها الجمود، كما ينسى هؤلاء أن اللغة فى حالة الإبداع الأدبى على وجه الخصوص هى المادة الخام التى لا يمكن لأحد أن يبتدع بها وفيها - أو منها - إلا بعد أن يعرف أسرار دقائقها الإيقاعية والتركيبية والدلالية، ويصل فى هذه المعرفة إلى الدرجة التى يتمكن معها من إعادة إنشاء علاقات هذه اللغة فى علاقات جديدة، لا تخرج على قاعدة السلامة اللغوية وإنما على قاعدة العرف والعادة.

وأتصور أن خلل الأداء اللغوى الشائع بين كثير من الكتّاب الشبان، بل بين بعض الكبار للأسف، إنما هو نتيجة مباشرة من نتائج خلل العملية التعليمية وعجزها عن تطوير نفسها بما يرتفع إلى مستوى المشكلة العامة لضعف الأداء اللغوى فى المجتمع، فأنظمة تعليمنا لا تزال على ما كانت عليه من تقاليد بالية فى مجالات كثيرة، على رأسها مجالات التعليم اللغوى التى لم تتطور إلى اليوم بما يتناسب واحتياجات العصر، بل بما يتجاوب والدوافع المتكررة الملحة لإصلاح التعليم اللغوى. ولا فارق فى ذلك بين تعليم اللغة القومية واللغات الأجنبية فى مدارسنا الحكومية وجامعاتنا، فالخلل فى تعليم اللغات عام وشائع، يلقى بثقله على تعليم اللغة القومية التى توضع مشكلات

تعليمها في ذيل قوائم الأولويات لعدم أخذها مأخذا جادا في التعليم. وإلى اليوم لا نزال في انتظار مخططات أكثر ثورية في تحديث طرق تدريس النحو، وبرامج أكثر عصرية في التدريب على النطق. ولا نزال نعاني من غياب العناية بتعليم الإملاء وتحسين الخط، والخلل في التخطيط لبرامج تطوير التدريس. ولا نزال في انتظار عمليات تحديث ثورى، جديدة ومبتكرة، تنقلنا إلى أفق واعد من التعليم، وأفق جديد من البحوث التربوية والتقنية في آليات التعليم اللغوى وأساليبه.

وأتصور أن هذا البعد الأخير للمشكلة هو بعدها الأول، ذلك لأن التعليم - خصوصا في مراحله الأولية - هو حجر الزاوية في التثقيف اللغوى للناشئة الذين لابد أن ينشأوا نشأة لغوية سليمة في المدرسة على الأقل. ولن ينصلح حال تعليم اللغة القومية في المدرسة إلا إذا تشرّب التلامذة حب اللغة من أساتذتهم الذين يجب أن يعدوا إعدادا تربويا وعلميا مغايرا، وأن يواصلوا البحث والتدريب دون انقطاع، أو على الأقل يلتحقوا بدورات تدريبية دورية لتطوير أدائهم، وأن يكونوا قدوة لطلابهم في تجنّب الخطأ والتقعّر في الوقت نفسه، وإيثار السلاسة الفصيحة في التعبير.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك أهمية تشجيع الطلاب على التميز في معرفة لغتهم وامتلاك ناصيتها التعبيرية بمسابقات

جادة لها احترامها. وفى الوقت نفسه تشجيع الباحثين على مواجهة مشكلات تعليم اللغة وتدريسها فى المراحل المختلفة، وتكليف جماعات منهم بالتفرغ لابتكار أساليب فاعلة فى تبسيط القواعد النحوية وتقريبها إلى أفواه الناطقين باللغة العربية. وفى الوقت نفسه تطوير اللغة القومية ضمن منظومة أشمل لتطوير تعليم اللغات كلها، لأن ضعف عملية التعليم وسلبية نواتجها أمر عام فى المدرسة العربية التى لا يزال نظامها التعليمى فى خطر إلى اليوم. ومن المحزن أننا نرى فى هذا المجال الاستخدام المذهل للحاسوب (الكومبيوتر) فى عمليات تعليم اللغات الأجنبية وإتقان ممارستها ولا نلمح ذلك فى لغتنا. ورغم أن لدينا بعض المحاولات فى هذا الاتجاه، ومبادرات فردية لها وزنها، فإننا لا نزال فى مرحلة البداية التى لم تصل إلى المستوى المأمول. وسبب ذلك أنها محاولات لا تجد الدعم الكافى والاحتضان الواجب من مؤسسات البحث العلمى في الدول العربية.

لكن يبقى بعد ذلك كله تأكيد أن معالجة أى جانب من جوانب المشكلة العامة لضعف الأداء اللغوى لن يحل المشكلة مهما كان الإصلاح جذريا فى هذا الجانب أو ذاك، فلا معنى لإصلاح التعليم فى المراحل قبل الجامعية، مثلا، إلا بإصلاح مراحل التعليم العالي وتحديثها جذريا، وذلك فى منظومة متكاملة لا تفصل بين الأستاذ والطالب، أو بين السبب والنتيجة. وأهم من

ذلك منظومة لا تفصل بين المدارس الخاصة والمدارس الحكومية العامة، فلا تترك المدارس الحكومية تتخبط فى عجزها الناتج عن اكتظاظها بالأعداد الضخمة التى لا تحتملها قدرة هذه المدارس فى بعض الأقطار العربية. أضف إلى ذلك فقر هذه المدارس المدقع فى الأجهزة العامة التى تبدأ بالمكتبة ولا تنتهى بالمعامل الصوتية الحديثة، ناهيك عن جهل القائمين عليها بالطرائق المتطورة للتعليم. وبالقدر نفسه، لا ينبغى ترك المدارس الخاصة دون مراجعة مستمرة لأوضاع تدريس اللغة القومية فيها، والعناية بها على نحو يكافئ العناية بتدريس اللغة الأجنبية التى تنتسب إليها هذه المدرسة أو تلك.

ولن تكتمل حداثة المنظومة التعليمية التى أتحدث عنها، فى علاقتها بتطوير تعليم اللغة القومية، ما ظل نظام التعليم منقسما إلى قسمين، تعليم مدنى وتعليم دينى. وهو انقسام يوازيه تعدد لا يخلو من تضارب فى إعداد من يتولون تدريس اللغة العربية فى مصر على سبيل المثال، فبعض هؤلاء يتخرجون من أقسام اللغة العربية بكليات الآداب فى الجامعات المصرية، وبعضهم الثانى يتخرج من كلية اللغة العربية بالأزهر، وبعضهم الثالث من كلية دار العلوم، وبعضهم الأخير من كليات المعلّمين. وكل من هؤلاء يتعلم بطريقة مغايرة، ويفهم اللغة فهما مختلفا بأكثر من معنى، سواء فى علاقتها بالتغير أو علاقتها بالجديد من الإبداع، الأمر

الذى يؤدى إلى تنافر الرؤى لاختلاف التكوين الثقافى، وتضاد الأساليب لتعارض برامج التدريب الجامعى. ولا علاج لهذا الداء المزمن إلا بتوحيد النظام التعليمى. والإلحاح على الصفة المدنية للتعليم، وعلى تماثل المناهج المتصلة بتكوين المؤهلين لتدريس اللغة القومية.

ولا معنى لتحديث منظومة التعليم فى وجود أجهزة إعلام تعمل فى اتجاه مناقض تماما، وتشيع نوعا من الاستهانة باللغة القومية فى صحافتها أو تلفزيوناتها، أو تسخر من الحرص على الأداء اللغوى السليم، ولا تكف عن التهكم المتواصل على من يقوم بتدريس هذه اللغة. وفى الوقت نفسه، يزداد احترام اللغة القومية بتغير النظرة الاجتماعية إليها، خصوصا فى علاقتها بلغات الدول المتقدمة، أو علاقة مستويات أدائها بالفوارق الاجتماعية بين الوظائف والطبقات، فاللغة - كالعقل فى فلسفة ديكارت - أعدل الأشياء توزعا بين الناس، وكل متكلم - مهما كانت قلة بضاعته منها - يمتلك القدرة على أن يصل بها - بعون من التعليم والتثقيف - إلى ذرى الأداء المتميز، تماما كما وصلت بطلة مسرحية «بيجماليون» للكاتب الإنجليزى برنارد شو إلى ما أنسى الجميع مبتدى أمرها الاجتماعى والثقافى.

وبقدر ما يسهم تحديث المنظومة التعليمية فى تطوير أساليب الأداء اللغوى، جنبا إلى جنب التكوين الفاعل منذ الصبا،

فإن تضافر المنظومة التعليمية مع المنظومة الإعلامية وأجهزة التثقيف العام يمكن أن يكون قوة مؤثرة فى تصحيح النظرة الاجتماعية للغة، وتعميق الوعى بأهميتها فى تأسيس الهوية الثقافية التى تعمل على تنمية إمكاناتها الأجهزة الثقافية المختلفة.

النفيس

فرحت بالهدية التى أرسلها لى صديقى الناشر محمد رشاد مدير " الدار المصرية اللبنانية "، وقد تعوّد بين الحين والحين أن يرسل لى منشورات الدار التى يشرف عليها لحسن ظنِّه برغبتى فى المتابعة والاطلاع على الجديد. وكنت ، ولا أزال، أسعد سعادة خاصة بما يطبعه بين الحين و الحين من أمهات الكتب. ولكن صديقى على غير عادته هذه المرة أرسل لى كتاباً لم تصدره دار النشر التى يشرف عليها، وإنما أصدرته "الدار العربية للكتاب" ومركزها الرئيسى تونس، ولها مركز فى ليبيا. والكتاب الذى أرسله يتميز بضخامة أثارت انتباهى، فأسرعت بتمزيق الأوراق الملفوف بها، فخرجت مجلدات أربعة، ضخمة الحجم، كبيرة القطع، أنيقة الطباعة، بهية الإخراج. وكان عنوانها "النفيس من كنوز القواميس: صفوة المتن اللغوى من تاج العروس ومراجعه الكبرى" . أما المؤلف فهو الأستاذ خليفة محمد التليسى، وهو عالم فاضل من علماء ليبيا، والأدق أن أقول إنه مثقف استثنائى من المثقفين الذين ينبغى أن تفخر بهم الثقافة الليبية والثقافة العربية فى آن. وسمعة الرجل عطرة، ومؤلفاته

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٠٠١/١١/٢٩ .

العديدة التى لم أطّلع على أهمها للأسف تركت أصداء طيبة عند كل من أعرفهم من الأصدقاء والزملاء الذين قرأوها.

وأخذت "النفيس" إلى منزلى بعد انتهاء العمل، وأخذت أتصفح فى مجلداته الأربعة، بعد أن قرأت المقدمة الضافية التى كتبها الأستاذ التليسى. وقضيت ساعات ممتعة فى هذه العملية، قررت بعدها أن أضع النفيس على مكتبى إلى جانب القرآن الكريم ومعجم «المنجد»، وهى الكتب التى تقف برأسى كالعلامة على الطرف الأيسر من مكتبى، بين سنادتين على هيئة كتب حجرية. ولم أفعل ذلك إلا لإدراكى أن «النفيس» يمكن أن يغنينى عن «لسان العرب» بمجلداته الخمسة عشر وعن «تاج العروس» نفسه بمجلداته التى أخذت تقترب من الأربعين فى الطبعة الكويتية، ناهيك عن بقية المعاجم القديمة التى أحرص على اقتنائها من مثل «معجم مقاييس اللغة» لابن فارس، و«أساس البلاغة» للزمخشرى، و«التكملة والذيل والصلة» للزبيدى، و«التكملة والذيل والصلة» كذلك للصغانى. وأضيف إلى ذلك «جمهرة اللغة» لابن دريد، و«المخصَّص» لابن سيدة، و«تهذيب اللغة» للأزهرى، و«المحكم والمحيط» لابن سيدة، و«ديوان الأدب» للفارابى، وقبل ذلك كله «العين» للخليل بن أحمد، جنبا إلى جنب بقية المعاجم مثل «القاموس المحيط»، و«مجمل اللغة» لابن فارس، فضلا عن المعاجم ذات الطبيعة الدينية، سواء عن مفردات القرآن الكريم على نحو ما فعل الراغب الأصفهانى فى كتابه الشهير الذى

يعرف على سبيل الاختصار باسم «المفردات»، أو مفردات الحديث النبوى مثل «الفائق فى غريب الحديث» للزمخشرى، و«النهاية فى غريب الحديث» لابن كثير. وكلها معاجم تحتل جدارا بأكمله من الغرفة التى تمتلئ بكتب التراث فى مجالاته التى أهتم بها.

أما لماذا لم أضع «النفيس» مع بقية المعاجم، ووضعته على مكتبى مباشرة، إلى جانب نسخة القرآن الكريم التى أتبارك بها كما أحتاج إلى الرجوع إليها مع نسخة من معجم «المنجد» فى أحدث طبعاته، فذلك لأننى وجدت فيه ما يغنينى فى البحث السريع عن العودة إلى المعاجم القديمة الكبرى، وأنه يزيد فى فائدته على «المنجد» الذى لا يزال يصحبنى منذ سنوات بعيدة، إذ يعتمد «النفيس» على أكبر المعاجم العربية التى وصلتنا، وهو معجم «تاج العروس»، الذى هو فى الأصل شرح موسّع واستدراكات على «لسان العرب» لابن منظور المصرى. وقد قرأ الأستاذ التليسى «تاج العروس» صفحة صفحة، وسطرا سطرا، واستخرج منه ما لا غنى عنه للباحث فى الثقافة العربية، وما يفيد طالب العلم الذى يشق طريقه بين التراث، وأعاد ترتيب المواد اللغوية القديمة ترتيبا ألفبائيا يعين على سهولة العثور على جذر الكلمة المطلوب، وضبط الكلمات التى تحتاج إلى ضبط، ودقّق فى رواية الأبيات وشكلها، وغير ذلك من أشكال الجهد التى جعلت

من «النفيس» عملا نفيسا لا يستغنى عنه، ولا يجب تركه بعيدا عن متناول يد الباحث الذى يدمن الجلوس على مكتبه للقراءة أو الكتابة.

وقد لفت انتباهى فى المقدمة التى صَدَّر بها الأستاذ التليسى مجلداته الأربعة إخلاصه الرائع للغته، وحرصه على تواصلها واستمرارها عبر الأجيال، وسعيه الدؤوب على تيسير كنوزها ونفائسها لطالبيها. وأضيف إلى ذلك تواضعه الذى لا يقلِّل منه على الإطلاق شعوره بالفرحة الغامرة لاكتمال جهده الشاق، ووصول مسعاه الطويل إلى غايته التى تبعث على الفخر. ومن حق الأستاذ التليسى أن يفرح بعمله، وأن يفخر به، فقد ترك هذا العمل فى نفسى من مشاعر الفرح والفخر الكثير، الفرح بوجود من يحبون تراثهم، ويعملون من أجله فى صمت، ودون ضجيج أو إزعاج للآخرين أو اتهام لهم، والفخر لأن من أبناء العرب المحدثين من يقضى سنوات طويلة فى خدمة لغته على هذا النحو الذى أنجز «النفيس».

وأتصور أن مشاعر الفرح والفخر هى التى تدفعنى إلى مشاكسة الأستاذ التليسى مشاكسة المعجب فى أمرين. الأمر الأول هو مقدمته الذاتية التى انتهى فيها إلى تقسيم مناهج العمل فى المعاجم القديمة إلى أربعة مناهج، كل منها يكشف عن شخصية صاحبه فى التأليف، وفى نظرته إلى اللغة أو مقاربته

المتن اللغوى، وصلاته بمختلف فروع المعرفة. أما المنهج الأول فهو منهج الزبيدى صاحب «تاج العروس» الذى يتّصف بالموسوعية التى تجاوز بها «لسان العرب» وجمع بها خير ما فى المعاجم التى سبقته. والمنهج الثانى منهج الجوهرى فى «الصحّاح»، حيث التجاهل الواضح للمهمل والممات من اللغة، فضلا عن سهولة التناول والمأخذ، والوصول إلى الكلمة المقصودة دون عناء كبير، مع اختصار الشروح والشواهد. أما المنهج الثالث فهو منهج الزمخشرى صاحب «أساس البلاغة» الذى يصفه الأستاذ التليسى بأنه منهج شخصى، فأساس معجم الزمخشرى فيما يقول إنه عمل كتبه صاحبه لنفسه، حتى إذا استوثق من فائدته، قدّمه للناس عملا متميزا بالفرادة والطابع الشخصى الذاتى. وأخيرا، هناك منهج الراغب الأصبهانى (أو الأصفهانى؟) فى كتابه «المفردات»، وهو كتاب فريد، وثمرة عقل متفتح يجد فيه كل عصر ما يريد الوصول إليه من أعماق ألفاظ القرآن الكريم.

هذه المناهج الأربعة التى يذكرها الأستاذ التليسى، وقد أوردتها دون مراعاة الترتيب التاريخى فى كل الأحوال، هى مناهج موصوفة وصفا ذاتيا أقرب إلى الانطباعات الشخصية الناتجة عن الخبرة المباشرة، وليس عن رغبة فى التحليل العلمى أو التصنيف المنهجى على نحو ما نجد فى دراسة أستاذنا حسين نصار مثلا عن «المعاجم العربية». وهى الدراسة التى

كانت فى أصلها أطروحته لدرجة الدكتوراة. والنهج الشخصى الذى اتّبعه الأستاذ التليسى قد لا يشبع القارئ المتخصص بالتمييز المنهجى المحدد بين المعاجم القديمة على كثرتها، ولا يشمل كل أنواعها بالقطع. ولكن من قال إن الأستاذ التليسى كان يعد دراسة منهجية متخصصة كتلك التى أعدّها أستاذنا حسين نصار؟! لقد أراد أن يشرك القرّاء معه فى انطباعاته التى خرج بها من عشرته الذاتية أو الشخصية مع المعاجم القديمة. وهى انطباعات مفيدة للقارئ العادى، ولعلها تلفت نظر الباحث المتخصص إلى ما قد يكون فاته.

أما الأمر الثانى فيتصل بما كنت أطمع أن يحققه الأستاذ التليسى من إضافة، وقد قام بتبويب «تاج العروس» تبويبا حديثا، واستصفى المادة اللغوية من المواد الموسوعية الخاصة بتراجم الأعلام والتعريف بالمواقع والبلدان وغير ذلك من الزوائد والإضافات، وقدّم المتن فى ثوب جديد يعتمد التهذيب. ويتواضع الأستاذ التليسى تواضعا محبّبا إلى النفس عندما يقول إن النتائج التى انتهى إليها فى عمله لا تختلف عن النتائج التى انتهى إليها مؤلفو المعاجم من مطلع النهضة الحديثة، فهو مضى مثلهم فى طريق التبويب والتهذيب والاختصار، وكانت غايته وضع المادة اللغوية صافية خالصة أمام الدارسين، وإعادة ترتيب هذه المادة وفق الترتيب الألفبائى الذى من شأنه أن يسهل أمر الوصول إليها بأيسر الطرق.

والحق أننى كنت أحلم بأن يمضى التليسى فى عمله، ولا يتقيَّد بمعجم «تاج العروس» أو المعاجم القديمة وحدها، بل يضيف إليها المصطلحات الحديثة والكلمات المستجدة، كى تكتمل الفائدة. ولذلك يدفعنى الإعجاب بما أنجزه الأستاذ التليسى فى «النفيس» إلى الطمع فى المزيد من الإنجاز، وأرجو أن يستكمل فى طبعة لاحقة ما قرَّر تركه من المصطلحات الحديثة والكلمات المستجدة، كي يكون معجمه «النفيس» كاملا مكملا، يستغنى به القارئ عن أكثر المعاجم التى يحتاجها.

وسواء أغرى طمعى الأستاذ التليسى بالإضافة إلى ما أنجز، أو قرّر الاكتفاء بما فعل، وما لا أشك أنه بذل فيه جهدا لا تقدر عليه فرق من الباحثين، فإن ما أصدره من مجلدات «النفيس» يؤكد أنه أصدر «كتاب العمر»، وأنه بذل فيه من الجهد ما لابد من استقباله بتحية التقدير، وفرحة الاستقبال، ودعوات المؤسسات الثقافية إلى الاحتفاء بصدور «النفيس».

هدية محمد الرميحى

كانت سعادتي غامرة عندما حمل إليّ صديقي محمد الرميحي أثمن هدية تلقيتها منه إلى اليوم، وهى مجموعة شبه كاملة من معجم «تاج العروس من جواهر القاموس». وقد استطاع محمد الرميحى بهمّته المعروفة أن ينجز فى سنتين أو أكثر قليلا ما أنجزه السابقون عليه فى عقود، فدفع المحقّقين إلى استكمال الأجزاء غير المحققة من المعجم الضخم الذى صدر المجلد الأول منه سنة ١٩٦٥ فى الكويت، بتحقيق عبدالستار فراج الذى كان يعمل رئيسا للتحرير بمجمع اللغة العربية فى القاهرة حين أشرف على تحقيق الجزء الأول من «تاج العروس». وكان العمل فى أجزاء هذا المعجم الضخم يتثاقل، وتمضى السنوات إلى العام الخامس والثمانين ولم يصدر من المعجم إلا الجزء الثاني والعشرون بتحقيق مصطفى حجازى، وظلّت الأجزاء تتتابع بطيئة إلى الجزء الثلاثين الذى صدر سنة ١٩٩٨ بتحقيق المحقق نفسه، ومراجعة أحمد مختار عمر وضاحى عبدالباقى وخالد عبدالكريم جمعة.

وجاء محمد الرميحى بعزيمة صادقة، وأهاج حماسة المحققين، فصدرت خلال العام الماضى والعام الحالى خمسة

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٠٠١/٨/١٦ .

مجلدات، وبقيت مجلدات خمسة، هى قيد الطبع، ويُنتظر صدورها خلال أشهر معدودة، قبل أن يقيم المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب الذى يرأسه الرميحى احتفاله الكبير باكتمال صدور الكتاب. ويعنى ذلك أن الرميحى استطاع فى سنوات معدودة أن يصدر ما يوازى ما صدر قبله بأكثر من ثلاثين عاما، وهذا إنجاز لابد أن يحسب للرجل.

وقد حملتُ المجلدات العديدة التى وصلت إلى الخامس والثلاثين، ووضعتها فى مكان يليق بها من مكتبتى، وتركت مساحة للأجزاء الخمسة الباقية. واكتشفت أن صديقى الرميحى نسى بعض الأجزاء، أو لعلهم لم يفكروا فى إعادة طباعتها، فأخذتها من أستاذى الدكتور حسين نصار الذى آثرنى بها لأن نسخته لم تصل إلا إلى الجزء الحادى والعشرين. ولم أستطع أن أمنع نفسى من العودة إلى هذه المجلدات عبر الأيام التى أعقبت حلولها معزَّزة مكرمة فى مكتبتى، فوجدت المعجم موسوعة هائلة الحجم، لا تقتصر على اللغة وحولها، وإنما تضم إلى جانب ذلك فوائد كثيرة يسعد بها عشاق التراث العربى كل السعادة. وقد دفعتنى مجلدات «تاج العروس» إلى تأمل إنجازها فى سياقه التراثى الذى يضيف فيه اللاحق إلى السابق، وتتجاوب الأقطار العربية فى العطاء بالقدر الذى يتبادل علماؤها التأثر والتأثير.

وابتداء فالمعجم الضخم هو شرح لمفردات «القاموس»

الذى ألّفه مجد الدين محمد بن يعقوب المشهور بالفيروزبادى المتوفى بزبيد فى اليمن سنة ٨١٦ أو ٨١٧هـ. وقد وجد السيد محمد مرتضى الحسينى الزبيدى «القاموس» فى موطنه زَبَيد، وأخذه عن شيوخه الذين أخذوه عن شيوخهم إلى زمن مؤلفه نفسه. وشُغِل بالقاموس كما شغل بغيره من المعاجم التى يشير إليها فى مقدمة معجمه، ولكنه انطوى على فتنة خاصة بالقاموس، فقرر أن يسهب فيما أوجزه الفيروزبادى، وأن يضيف إلى قاموسه ما يكتمل به، فاختمرت فى ذهنه فكرة معجمه الضخم «تاج العروس». وأكمل درسه للقاموس فى زَبَيد التى انتقل منها إلى المدينة حيث سمع رواية أخرى للقاموس. وعقد العزم على العمل فى معجمه الخاص «تاج العروس». ولكنه أدرك أنه يحتاج إلى العدد العديد من المصادر التى لم تكن متاحة إلا فى مدينة القاهرة المعزّية بمصر المحروسة، فعقد العزم على الرحيل إليها، ووصل إليها بالفعل سنة ١١٦٧هـ، وبدأ فى العمل بعد أن ظفر فى مصر بأمهات الكتب التى كان يبحث عنها. وقد نصّ فى مقدمة معجمه على بعض هذه المكتبات.

وأتصور أن الزبيدى بدأ عمله فى «التاج» وهو فى الثانية والعشرين من عمره، فقد ولد سنة خمس وأربعين ومائة وألف (١١٤٥) هجرية، وبدأ عمله فى القاهرة التى وصل إليها سنة سبع وستين ومائة وألف (١١٦٧)، وسكن فى حى الصاغة الذى

هو جزء من حي خان الخليلي اليوم. ولم يكتفِ الزبيدى بشيوخ القاهرة بل رحل إلى الصعيد ومدن الوجه البحرى، كما رحل إلى فلسطين للقاء الشيوخ. وتوجهت إليه الأنظار، واشتاقت النفوس إلى سماعه فيما يقول المؤرخون، فأذن له بتدريس الحديث فى القاهرة، وشرع فى قراءة صحيح البخارى فى مسجد شيخون بالصليبة. وظل فى حى الصاغة إلى سنة ١١٨٩، حيث انتقل فى أوائلها إلى منزل جديد فى سويقة اللالا. وكان ذلك بعد أن ازدادت شهرته، وأصبحت له مكانته بين العلماء والأعيان، واتسعت حلقات دروسه التى نبغ منها أعلام على رأسهم المؤرخ الشهير عبدالرحمن الجبرتى الذى يقول عن دروس أستاذه: «كنت مشاهدا وحاضرا فى غالب هذه المجالس والدروس، ومجالس أخر خاصة بمنزله، وبسكنه القديم بحى الصاغة، وبمنازلنا بالصنادقية وبولاق، وأماكن أخر كنا نذهب إليها للنزهة، مثل غيط المعدية والأزبكية وغير ذلك».

ولم يشرع الزبيدى فى كتابة معجمه منذ السنة الأولى فى القاهرة، وإنما ظل يعمل فى جمع المادة وترتيبها، إلى أن اكتملت مصادره، وتوفرت له المادة اللازمة، فشرع فى الكتابة حوالى سنة ١١٧٤هـ بعد قدومه إلى مصر بسبعة أعوام، وسِنّه إذ ذاك تسعة وعشرون عاما، وانتهى من تأليف معجمه سنة ١١٨٨، واستغرق تأليف الجزء الأول وحده ستة أعوام وبضعة أشهر، وانتهت

الأجزاء الباقية فى سبعة أعوام وبضعة أشهر، فزمن تأليف الجزء الأول يقرب من نصف الزمن الذى ألّف فيه الكتاب جميعا. ويبرّر عبدالستار فراج ذلك بصعوبة البداية فى عمل جديد، واستكمال تجميع الكتب، حتى ذُلِّلت أمامه كل الصعاب، ووضح السبيل، فسلكه دون تأخير. ويضيف عبدالستار فراج إلى ذلك فى المقدمة التى كتبها للجزء الأول أن الزبيدى كتب كل مؤلفه بنفسه، وكان بعد ذلك يسلم مسوَّداته إلى تلاميذه ليبيّضوها ويراجعوه فيها. والنسخة المبيضة بخطوط مختلفة، متقاربة فى الجمال والإتقان من ناحية الخط. وهى النسخة التى أخذها منه محمد بك أبوالذهب حينما أنشأ جامعه المعروف به بالقرب من الأزهر، وعمل فيه خزانة للكتب، وعوّضه عنها مبلغا من المال. وهذه النسخة موجودة بدار الكتب بالقاهرة، وهى التى كانت الأصل فى تحقيق المعجم الذى تبنّت نشره لجنة التراث العربى فى وزارة الإرشاد والأنباء بالكويت سنة ١٩٦٥.

وتمضى السنوات، وينتقل المخطوط من رعاية لجنة التراث العربى بوزارة الإرشاد والأنباء إلى المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، ويتعاقب على هذا المجلس من حمل رسالة عبدالعزيز حسين وأحمد مشارى العدوانى، ويضع محمد الرميحى مهمة استكمال التحقيق على عاتقه، وتُعدى حماسته الغامرة الجميع، فينتهى التحقيق وتدور المطابع ليصدر الجزء

الخامس والثلاثون، وفى الطريق بقية الأجزاء التى أخبرنى الرميحى بضرورة صدورها قبل موعد الاحتفال. والتهنئة خالصة لمحمد الرميحى على نجاحه فى الإنجاز، والاعتراف بالفضل واجب لكل العلماء الذين أسهموا فى التحقيق ابتداء من عبدالستار فراج محقق الجزء الأول وليس انتهاء بمصطفى حجازى محقق الجزء الخامس والثلاثين. والوفاء ضرورى للروّاد الذين وضعوا اللبنات الأولى للمجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب فى دولة الكويت.

والحق أن صدور هذا المعجم ينطوى على مغزى قومى لا سبيل إلى إغفاله، خصوصا فى أعين أمثالى من الذين نشأوا على قيم العروبة والإيمان بوحدة الثقافة العربية. وإذا كانت السياسة تنتهى إلى التفريق فى حالات كثيرة، بل فى كل الحالات التى أعرفها، فإن الثقافة العربية لحسن الحظ تجمع بين العرب وتؤكد عمق الروابط التى تربط بينهم. وها هو عالم يمنىّ فى القرن الثانى عشر، ينطلق من مدينة زبيد إلى الطائف والمدينة ومكة حاملا حلم إكمال ما فات صاحب القاموس، وينطلق من الجزيرة العربية إلى القاهرة، ويفيد من علمائها ومن مكتباتها ، ويشرع فى تحقيق حلمه بعد أن استقر أمره وأمن عيشه وكثر رزقه. ويظل فى عمله إلى أن ينجزه بعد سنوات طويلة من الصبر والدأب فيحتفل بإنجاز العمل مع أقرانه من علماء القاهرة الذين

جاءوا من كل قطر عربى وإسلامى، وتمضى القرون على المخطوط فيطبع طباعة رديئة، إلى أن يتقرر له أن يبعث فى طبعة علمية محققة فى مدينة الكويت التى احتضنت مجموعة من أنبغ علماء العربية، بذلوا كل ما استطاعوا من جهد على مدى خمسة وثلاثين عاما أو يزيد، ويفرغوا من العمل، مؤكِّدين - بانتسابهم إلى أقطار عربية عدة - وحدة العمل العربى الفكرى. وبعد أشهر معدودة ينعقد الاحتفال بصدور الطبعة الكاملة للمعجم فى الكويت، وفى حضور كل العلماء الأحياء الذين أسهموا فى التحقيق، حيث يتم تكريمهم، والإشادة بمن ودّع الحياة منهم، معانٍ نبيلة أرجو أن يقرأها أولئك الذين يضيقون بالعروبة فى غير حالة، فما أنجزته الكويت بإصدار «تاج العروس» تأكيد لهويتها القومية، والإنجاز نفسه ما كان يمكن أن يتم لولا هذا التكاتف العربى الذى جمع العواصم كلها منذ السنة التى قرر فيها السيد محمد مرتضى الحسينى الزبيدى بدء العمل لتحقيق حلمه، بل قبل تلك السنة بعقود وقرون، فوحدة الثقافة العربية تستند إلى تاريخ عريق لا يليق أن يتناساه أحد، أو يغفله متحدث بالعربية.

وعثاء السفر

هناك كلمات فى اللغة يتغير معناها وتتحول دلالاتها بتغير الأزمنة وتحوّل مخترعات الإنسان وترقّيها. ومن هذه الكلمات كلمة «وعثاء السفر» التى لا أشك أنها فقدت الكثير من مدلولاتها القديمة، شأنها شأن غيرها من كلمات اللغة العربية، خصوصا تلك الكلمات التى كانت مرتبطة بحياة البادية، ومشتقة من مصاعب العيش فى الصحراء والارتحال منها أو إليها. ومن الذى يمكن أن يتذكر الآن أن كلمة «دبابة» مثلا كانت تشير فى الأصل إلى الحبو، وأنها من الفعل دَبَّ الذى يشير إلى نوع من الحركة فى المشى، أو إلى نوع من المشى هو الذى تمشى به الحية، أو يمشى به على اليدين والرجلين معا. واتسع المعنى، ليشمل الدّبة والدبيب والدابة على السواء. أما الدّابة فهى مؤنث الدّاب وجمعها دواب وتصغيرها دويبة، وهى كل ما دبّ من الحيوان، وقد اتسع معناها ليشمل كلّ ما يركبه الإنسان من الحيوان أو يحمل عليه أثقاله. ومن الدّابة والدّاب جاءت كلمة الدّبابة بتشديد الدال المفتوحة والباء، وهى الكلمة التى اكتسب معناها دلالة الأضداد، فتطلق على الشديد الدبيب من جهة، وعلى الضعيف الذى يدبّ فى المشى من جهة مقابلة. ولكن غلب عليها معنى الشدة والقوة،

* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٠٠١/٦/٢٣ .

وتأكد المعنى عندما أطلق مسمى الكلمة على آلة كانت تتخذ فى حصار الأعداء قديما، وهى آلة كان يدخلها الجنود ليختفوا فى جوفها كأنها حصان طروادة، ثم يدفعها الجنود إلى أصل الحصن فينقبونه وهم فى جوفها. وعندما تطورت الاختراعات الحربية انتقلت الكلمة من الأداة الخشبية المصفحة إلى السيارة المصفحة التى تهجم على صفوف الأعداء، وتقذف من مدافعها ما يدمر العوائق، بل تقتحم هى الجدران مكتسحة كل ما يقف أمامها.

وشأن الدبابة كلمة الوعثاء، ما سمعتها إلا وهى مقترنة بالسفر، فى العبارة المعروفة «وعثاء السفر». وكنت كلما سمعتها تصورت صحراء تناوشها الرياح، وتتطاير فيها ذرات الغبار، وينقل المرتحل أقدامه بصعوبة وهو يتحرك مجهدا بين كثبان الرمل، وقدماه تغوصان فى الرمل، وينتزعهما بصعوبة لتعود القدمان لتغوصا مرة أخرى، إلى ما لا نهاية، فى يوم قائظ، شمسه حارقة، بلا ماء ولا ظل ولا راحة. ويبدو أن إيحاء الأصوات المتتابعة للأحرف الثلاثة: الواو والعين والثاء كان يؤكد فى داخلى هذا الإحساس، ويثير فى مخيلتى هذه الصورة المرهقة للسفر قديما. صحيح أننى أستبدل بهذه الصورة المرهقة صورة أقل إرهاقا، يمتطى فيها المرتحل ناقة، أو حتى يمتطى فرسا كميتاً، مكرٍّ مفرٍّ مقبل مدبر معا، كحصان امرئ القيس

الذى شبّهه بجلمود صخر حطّه السيل من أعلى الجبل. ولكن المشقة والتعب والإرهاق والمعاناة تظل مقترنة فى ذهنى بكلمة الوعثاء التى لا تزال أحرفها المتتابعة مقترنة بإيحاءات السفر القديم المضنى.

أذكر أننى أردت التأكد من سلامة تخيلاتى فبحثت عن أصل الوعثاء فى معجم «لسان العرب» لابن منظور، فكان أول ما طالعنى أن الوَعْثَ (بفتح الواو وسكون العين) هو المكان السهل الكثير الدهس الذى تغيب فيه الأقدام. قال ابن سيده: الوعث من الرمل ما غابت فيه الأرجل والأخفاف (جمع خُفّ). وقيل إن الوعث هو المكان اللين بوجه عام، لكن الغالب أنه ما غابت فيه الحوافر والأخفاف والأقدام من الرمل الدقيق. ولذلك وصفت العرب الأرض الرخوة التى تغيب فيها قوائم الدواب بأنها أرض وعث ووعثة، كما قالوا وَعِثَ (بفتح الواو وكسر العين) الطريق، فصار كالوَعْث (بفتح الواو وسكون العين). وقالت العرب كذلك أَوْعَثَ البعير أى وقع فى الرمال اللينة الناعمة. وكعادة العرب فى تشبيه المرأة السمينة بالكثيب من الرمال، تحدثوا عن المرأة الوَعْثة (بفتح الواو وسكون العين) وهى المرأة كثيرة اللحم التى تبدو الأصابع كأنها تغوص فيها من لينها وكثرة لحمها. وهذه علامة من علامات الجمال القديم والنعمة البدوية التى لا علاقة لها بالجمال المقترن بالنحافة والرشاقة. وقد مضت العرب على الأمر

نفسه فتحدثت عن الأرداف الوعثة لهذه المرأة، إشارة إلى لينها، على نحو ما جاء فى الرجز القديم المنسوب إلى رؤبة:

ومِنْ هَوَاىَ الرُّجُحُ الأثائثُ   تُميلها أعْجَازُها الأواعِثُ

وهو سطر رجز لا أكاد أنشده بينى وبين نفسى، أو أطالعه، إلا وتخيلت هذه الكثبان الممتدة من الرمال التى يغوص فيها كل شىء، ولا ينال المرتحل فيها سوى المشقة، والتى دفعت العرب إلى أن يتحدثوا عن وعثاء السفر يقصدون بها شدته ومشقته. وروى عن النبى صلى الله عليه وسلم قوله: «اللهم إنا نعوذ بك من وعثاء السفر، وكآبة المنقلب». والمقصود فى الحديث هو الإشارة إلى مشقة السفر التى يستعين عليها المسلم بالدعاء إلى الله والتضرّع إليه كى يعين عبده على تحمل مشاق السفر ومواجهة مفاجآته وكوارثه غير المتوقعة، فالأمر لم يكن أمر الرمال الناعمة التى تغوص فيها أقدام الإنسان وحوافر الخيل وأخفاف الإبل فحسب، وإنما كان أمر المخاطر التى يمكن أن يتعرض لها المسافر فى الفلاة الموحشة، سواء كانت هذه المخاطر بسبب حيوان غادر مفترس، أو بسبب عدو متربص، أو بسبب لصوص أو قطّاع طرق يقطعون على المسافرين طريقهم ليسلبوهم كل شىء بما فى ذلك حياتهم. ولذلك كان التضرع إلى الله سبحانه وتعالى أمرًا حتمياً للمسلم الذى لا يملك سوى أن يلوذ بخالقه ليعينه على مشقة السفر ويحميه من مخاطره التى تؤدى إلى كآبة المنقلب.

ولا أعـرف لماذا تتـداعى على ذهنى الكثـيـر من الصـور البدوية القديمة كلما ركبت طائرات دول الخليج؟! هناك بالطبع الشاشة التليفزيونية التى يظهر عليها حديث الرسول الكريم مع أول انطلاق الطائرة، وصوت المذيع الرخيم وهو يقرأ الحديث بصوت رخيم. وفى مرات كثيرة، ضبطت نفسى أتأمل معنى الحديث الكريم، وأبحث عن «وعثاء السفر» فى الطائرة فلا أجد شيئا من ذلك، لا مشقة ولا مصاعب ولا رمال ناعمة تغوص فيها الأقدام أو الأخفاف أو الحوافر، بل مقاعد وثيرة، ومضيفات حسناوات، وأصوات موسيقى ناعمة، ونسيم منعش يحيط بالأوجه، خصوصا بعد أن تغادر الأصابع ملمس المناديل المعطرة. من الذى يمكن أن يفكر – مع هذا النعيم المحدث – فى كلمة «الوعثاء» القديمة سوى متخصص فى اللغة العربية وآدابها كالعبد الله؟ ومن ذاك الذى يمكن أن يقارن بين الرمال التى كانت تلامسها أقدام الناقة، أو تمرّ عليها، وطيات الهواء والسحاب التى تلامسها الطائرة وتقتحمها؟

فقدت الكلمة القديمة الكثير من معانيها القديمة، واختفت من الذاكرة الجمعية كل التداعيات المرتبطة بالرمال الناعمة التى تغوص فيها أو تسوخ فيها الأقدام والحوافر والأخفاف، وبقيت التكنولوچيا الحديثة المرتبطة بالمخترعات التى قهر بها الإنسان الطبيعة، وسخّرها لخدمته، ليقضى تماما على وعثاء السفر

والارتحال، ولذلك تداعت المسافات، وتقلصت الأوقات، وتغير معنى الزمان بقدر ما تبدّل معنى المكان، وأصبحت الرحلة التي كانت تستغرق الأيام بل الأسابيع تنتهى فى دقائق معدودة أو ساعات محدودة، بلا وعثاء ولا وعث.

وبقي معنى الدعاء الجميل المتضمن فى الحديث النبوى، لكن الذى لم نعد نتخيل به صور الصحراء المنهكة، وإنما صور المصير الإنسانى التى لا يعلمها إلا الله، وكآبة المنقلب التى يمكن أن تقع فى أية لحظة، فيتذكر المسافر أن الإنسان مهما عزّ شأنه، ومهما اخترع من مخترعات، ومهما سخّر الطبيعة لخدمته، يظل كائناً بالغ الصغر، فى الكون اللانهائى الذى يشير كل شىء فيه إلى خالقه، وأن على هذا المسافر أن يحمد الله على ما خلقه فيه من عقل اخترع به ما اخترع، وأدرك به فيما أدرك أن سفره فى الهواء لا يخلو من احتمالات الخطر فى كل لحظة، كالحياة نفسها التى يمكن أن يقتحمها الموت فى أية لحظة، وتظهر فيها كآبة المنقلب فى أى وقت. و عندئذ، لا ينجينا سوى ما سبق أن فعلناه من خير لمن حولنا، وما أضفنا به إلى ما سبقنا، حتى لو تحمّلنا فى ذلك وعثاء الحياة القاسية التى نحياها، بل حتى لو لم نعرف ما عرفه السابقون من وعثاء السفر.

موسوعة الفنون الإسلامية

إحدى هواياتى فى شهر رمضان القراءة عن الفنون الإسلامية وتمضية وقت بين لوحات الآثار الإسلامية، أو لوحات مأخوذة عن مخطوطات، أو الصورة المأخوذة من صفحات مخطوطات قديمة. وأمتلك فى هذا المجال مكتبة صغيرة أعتز بها، وأهرع إليها عندما أريد أن أقضى وقتا ممتعا، ويتاح لى الفراغ، فأسبق الإفطار بهذا النوع من المتعة، أو أختلس بعض الوقت قبل السحور، وأمضى فى القراءة وتأمل اللوحات. وقد وقع بصرى على «موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية» بينما كنت أتطلع إلى الكتب والمجلدات المتراصة فى منطقة الفنون الإسلامية من مكتبتى. وتذكرت صاحب الموسوعة المرحوم حسن الباشا الذى كنت، ولا أزال، أراه واحدا من أعظم علماء الآثار الإسلامية، وقد عرفته منذ سنوات بعيدة فى جامعة القاهرة التى ننتسب إليها، لكنه كان من الجيل القديم الذى سبقنى إلى الجامعة بعقود، بينما أنتمى إلى الجيل الأحدث الذى هو فى حكم طلابه.

وتعرفت على هذا العالم الجليل أكثر أثناء عملى فى المجلس الأعلى للثقافة، ولا أخجل من إعلان أننى كنت متحمسا

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٠٠١/١٢/٢٧ .

لحصوله على جائزة الدولة التقديرية فى الفنون، وهى الجائزة التى حصل عليها بالفعل سنة ١٩٩٢ فشرفت به الجائزة، شأنه فى ذلك شأن العلماء الأجلاّء الذين استحقوا الجائزة وأضافوا إليها، على عكس هؤلاء الذين لا يستحقون الجائزة رغم أنهم يحصلون عليها بالعلاقات العامة أو ضغوط الحياة الزائلة. واقتربت من الرجل أكثر عندما رشّحته للعمل مقررا للجنة الآثار بالمجلس الأعلى للثقافة، فكان أول مقرر لها، وترك لها مجموعة من التقاليد التى تعتز بها اللجنة.

وكان الرجل - رحمه الله - يعرف حبى للآثار الإسلامية والفنون بعامة، ولذلك كان حريصا على إهدائى مؤلفاته، كما كنت حريصا على متابعة ما يكتبه والإفادة منه. وقد أصدر - رحمه الله - أربعة عشر مجلداً عن: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، وفنون التصوير فى مصر الإسلامية، ومدخل إلى الآثار الإسلامية، والعمارة والفنون الإسلامية، والآثار الإسلامية فى الجزيرة العربية، وتاريخ الفنون البدائية، وتاريخ الفن فى العراق القديم، وتاريخ الفن فى عصر النهضة وتأثيره فى الفنون الأوربية، وتاريخ البحرية فى الإسلام، وغيرها من المجلدات العظيمة. ولذلك عرفت الدولة فضله فنال جوائزها وأوسمتها المختلفة.

وقد فاجأنى صديقى محمد رشاد ذات صباح بهيج بأن أهدانى «موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية» بمجلداتها

الخمسة. وأذكر تهلل وجهه وهو داخل إلى مكتبى يحمل المجلدات التى قدّمها إلى مفاخرا بطباعتها. وعندما قلبت المجلدات، وتصفحتها لبعض الوقت، وهو جالس أمامى، ينتظر رأيى، شعرت أن من حقه أن يفخر بهذا العمل الجليل. وقلت له: هذا هو العمل الذى يستحق التهنئة حقا، ويستحق التشجيع والتقدير. وحييته على تحمله عبء نشر هذه المجلدات التى لا ينهض بعبئها الناشرون عادة، خصوصا فى سعيهم وراء الربح السريع. وأذكر أن صديقى محمد رشاد اشتكى بعض الشىء من عدم تشجيع المؤسسات الرسمية لأمثاله من الناشرين عندما يقومون بمثل هذا العمل، ولكننى قلت له: لا شك أن التشجيع لابدّ أن يصل وإن تأخر، وأن تقدير المثقفين لمثل هذا النوع من النشر هو وسام بالقطع على صدر الناشر الذى يعرف قيمة الإضافة فى أنوار المعرفة، وينشر من تراث العرب ومن الدراسات حوله ما يضيف إلى معلوماتنا، ويظهر مكانة علمائنا، ولا شك أن نشر موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، يدخل فى هذا الباب، ويستحق تحية خاصة لناشره.

وها أنذا أمد يدى إلى مجلدات الموسوعة الخمسة، وأضعها أمامى، وأتوقف بوجه خاص عند المجلدين الرابع والخامس، فقد جمع فيهما المرحوم حسن الباشا كل الصور

واللوحات والرسوم الخاصة بالبحوث التى تضمها الموسوعة كلها. وتنقلت مع الصور من القاهرة الإسلامية فى عصورها الفاطمية والأيوبية والمملوكية والعثمانية، ولم تفتنى الصور التى تكشف عن بقايا قصر العينى القديم، والحفريات التى قام بها الدكتور الباشا قبل بناء القصر الجديد الذى أصبح يطلق عليه «القصر الفرنسى» لأنه بُنى بدعم فرنسى، ومن شركات فرنسية، لكن لا يزال العجائز يذكرون القصر العينى القديم، نسبة إلى السلطان العينى، ويميزون بين القصر القديم والجديد. ولم تكن الصور تقتصر على الآثار المصرية وحدها، فهناك آثار من العراق ومن السعودية ومن اليمن ومن غيرها من الأقطار العربية التى اهتم الدكتور الباشا بآثارها وتولى دراستها وتدريسها، وتدريب الأثريين الشبان على العمل بها فى الوقت نفسه، وأسهم بذلك فى تكوين أجيال متتابعة من الأثريين.

ولما فرغت من تقليب الصور عدت إلى مقدمة الكتاب لأسترجع خطته، وأعبر الخطة إلى وقفة هنا أو هناك عند هذا الفصل أو ذاك، لاكتساب معلومة لم أكن أعرفها، أو الوقوف على خصائص جَمالية للعمارة الإسلامية أريد الاستزادة منها. والموسوعة ليست موسوعة بالمعنى الذى يتبادر إلى الذهن عندما نتذكر دائرة المعارف الإسلامية مثلا، وإنما هى تجميع لكل البحوث التى كتبها المرحوم حسن الباشا عن العمارة والآثار

والفنون الإسلامية على امتداد خمسين سنة تقريبا. وقد لاحظ أنها تشمل التراث الإسلامي وتغطي عصوره المختلفة، وأنها إذا جمعت تشكّل موسوعة مهمة. وبالفعل قام بمساعدة بعض تلاميذه الأوفياء بجمع حوالي مائتين بحث باللغة العربية، وخمسين بحثا باللغة الإنجليزية، وهي في مجموعها تتناول تقريبا جميع جوانب العمارة والآثار والفنون الإسلامية في مختلف أنحاء العالم، بدءا من عصر ما قبل الإسلام حتى العصر الحديث مع دراسات عن تأثيرها في الحضارات الأخرى وتأثرها بها في الوقت نفسه، وقد كان رحمه الله من المؤمنين أن الحضارات تتبادل التأثر والتأثير، وأنه لا يمكن لحضارة مزدهرة أن تنغلق على نفسها، وتنعزل عن غيرها من الحضارات، فحيوية أية حضارة مرتبطة بقدرتها على الانفتاح على غيرها، والإفادة من المتقدم عنها، والإضافة إلى غيرها في تتابع الحضارات عبر التاريخ البشري.

وقام الدكتور الباشا بترتيب بحوثه تاريخيا وموضوعيا بصرف النظر عن تاريخ نشر كل بحث على حدة، ولكنه كان أمينا فأثبت تاريخ النشر ومكانه مع كل بحث من البحوث، واستغرقت هذه البحوث أكثر من ألفين وخمسمائة صفحة، وزعها على خمسة مجلدات، فضلا عن الفهارس والكشافات الخاصة بالأعلام والأماكن والمصطلحات الفنية. وبدأ البحوث على سبيل التيمن بما كتبه عن المساجد الثلاثة التي نشدّ إليها - نحن المسلمين -

الرحال: المسجد الحرام، والمسجد النبوى، والمسجد الأقصى، وأنهاها ببحوثه عن كتابة القرآن الكريم والمصحف الشريف بوصفه مسك الختام. وفيما بين البداية المباركة والنهاية الكريمة رتّب الدكتور الباشا سائر البحوث فى سبعة مجالات. أولها مجال الفن الإسلامى بوجه عام، وثانيها العمارة الإسلامية عموما، وثالثها العمارة الإسلامية فى مصر، وألحق بهذا الباب دراساته عن قصر العينى القديم قبل هدمه، والتسجيلات الميدانية لعمارته، وما أجرى به من حفائر، وما اكتشف فيه من تحف. ويأتى الباب الرابع عن العمارة الإسلامية خارج مصر، ورتّب موضوعاته حسب الأقطار الإسلامية: السعودية واليمن وسوريا والعراق وإيران ووسط آسيا والهند وتركيا والأندلس وصقلية. وجاء الباب الخامس للفنون التطبيقية والزخرفية بكافة أنواعها من سجاد ونسيج وفخار وخزف ومعادن ومسكوكات وزجاج وبلور صخرى وخشب وعاج وجص وحجر ورخام ومشغولات بحرية وسفن وورق مع بحوث عن الطباعة وأنواع الزخارف الطبيعية. وضم الباب السادس بحوث التصوير من الصور الجدارية، أو صور المخطوطات، مع بحوث عن المدارس العربية والإيرانية والتركية والهندية وأشهر المصورين الإسلاميين بها. وانصرف الباب السابع إلى فنون الخط والتذهيب والتجليد من حيث نشأتها وخصائصها وتطورها وأنواعها، فضلا عن الكتابات الأثرية والتذكارية وشواهد القبور.

. ولم يفت الدكتور حسن الباشا التوجه بالشكر إلى كل من عاونه من تلامذته، والشكر إلى الأستاذ محمد رشاد الناشر، والأستاذ محمود عطوى لإشرافه على طباعة الموسوعة. وكان من وفائه الدال على خلقه النبيل أنه صدَّر صفحات الموسوعة بتنويه وإهداء للمرحوم محمود واكد شلهوب للجهد الكبير الذى بذله فى إخراج الموسوعة، وإسهامه بفكره وعلمه وعمله من أجل أن ترى النور. ويقول الدكتور الباشا إن المرحوم محمود واكد شلهوب تحمل وحده عبء التجهيز الفنى لطباعة الموسوعة، وكان حريصا على إتمامها فى أسرع وقت، كأنه كان يسابق الزمن فى إخراجها، ولكن الزمن سبقه فعاجلته المنية قبل ظهور الموسوعة إلى حيز الوجود.

رحم الله هذين الرجلين الفاضلين: العالم حسن الباشا الذى تستحق ذكراه التكريم لما بذله من جهد وأضافه من علم على امتداد خمسين عاما، والأستاذ محمود شلهوب على إخلاصه فى عمله. ومن المؤكد أن المجلدات الخمسة بأناقة طباعتها وثراء محتوياتها ستظل شاهدا على إنجاز كل من الاثنين، كما ستظل شاهدا على شجاعة ناشر حرص على أن ينجز عملا لا يهدف إلى الربح المادى السريع، وإنما يهدف إلى إثراء الثقافة العربية والإضافة إلى تراثها الغنى الممتد إلى ما شاء الله.

أيّها القارئ

يبدو أن هناك اتفاقا ضمنيا بين الكاتب والقارئ. حسب هذا الاتفاق، يكتب الكاتب إلى القارئ دون أن يعلن عن ذلك، كما لو كان يؤدى دورا في مسرحية، لكنه كممثّل يتظاهر في كل لحظة أنه لا يمثّل، ويستغرقه الدور بما يحقق معنى الإيهام، وبما يؤكد معنى الاندماج الذى يستبعد معنى التمثيل أو يستبدل به معنى التقمّص. ومع ذلك فالكاتب يكتب للقارئ، تماما كالممثل الذى لا يمكن أن ينسى - مهما اندمج أو تقمّص - أنه فى حضرة مُشَاهِد يرقبه وينفعل به. وسواء توجه الكاتب إلى القارئ على نحو مباشر أو غير مباشر، وسواء حاول هذا الكاتب التظاهر بأنه يخاطب نفسه ولا يخاطب غيره، فإن القارئ موجود دائما فى نص الكاتب، ومستتر فى وعى الكاتب أو لاوعيه حتى وهو يخاطب نفسه. ولذلك تحدث النقاد المحدثون عن القارئ المضمر فى النص، كما تحدث النقاد الحداثيون للرواية عن المرويّ عليه، وذهبوا إلى أن للمرويّ عليه من الحضور فى النص ما يوازى حضور الراوى، وما يمكن البحث عن علامات له فى كلمات الكاتب.

* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٠٠١/١١/١٥ .

وربما كانت العلاقة بين الكاتب والقارئ أكثر وضوحا فى المقال الفكرى، حيث يضع الكاتب فى اعتباره منذ اللحظة الأولى للكتابة أنه يخاطب قارئا بعينه أو قرّاء بأعيانهم، مراعيا مستوياتهم الثقافية، جنبا إلى جنب درجة قربهم أو بعدهم عن المجال المعرفى الذى يدور حوله المقال. ومع ذلك فإن الكاتب فى هذا النوع من الكتابة لا يستخدم ضمير المخاطَب أو المخاطَبين، ولا يتوجه إلى القارئ على نحو مباشر، وإنما يستخدم ضمير المتكلم، ويشير إلى المعلومات أو الأفكار التى يعالجها دون ذكر صريح للقارئ الذى يتوجه إليه، وبلا ضمير يدل عليه. ويبدو الأمر كما لو كانت موضوعية هذا الكاتب قرينة الضمائر المحايدة التى يستخدمها، والإشارة غير الذاتية إلى موضوعاته، والحديث عن هذه الموضوعات بتجاهل متعمد أو غير متعمد للقارئ الذى هو الهدف من الكتابة والخطابة.

هذا التجاهل للقارئ، عمدا أو بغير عمد، هو تقليد أساسى من تقاليد الكتابة، مضى عليه الكتَّاب منذ قديم الزمان، والتزموا به فى الأغلب الأعم. ولذلك تحدث نقاد المسرح عن الإيهام الذى يعنى إلغاء حضور المتفرج، وتحدث نقاد القصة عن مشاكلة الواقع التى تعنى عدم مخاطبة قارئ القصة وتجاهل وجوده، وتحدث نقاد الشعر عن غنائية القصيدة التى هى نجوى الذات لنفسها، بعيدا عن أى كائن آخر غيرها. ولكن هذا التجاهل

لم يستمر إلى ما لا نهاية، أو على الإطلاق، فقد كان هناك من الكتّاب من يتعمد كسر لعبة المخايلة، ويخاطب القارئ على نحو مباشر.

وكانت الخطوة الأولى هى المقدمة التى يستخدمها الكاتب ليقدم بها عمله الإبداعى على نحو مباشر إلى القارئ. وقد اتخذت المقدمة فى مراحلها الأولى طابعا تبريريا شارحا، حيث كان الكاتب يستخدمها لتبرير ما كتب، وتوضيح بعض الدوافع التى دفعته إلى الكتابة. وقد يعرِّج على بعض النقاط لتأكيدها فى المقدمة، شارحا للقارئ أهميتها قبل القراءة، مضيفا بعض الإرشادات التى تعين القارئ على فهم أعمق لهذه النقاط. وقد تكون المقدمة اعتذارية، كأن يدَّعى الكاتب أنه بذل جهده فى الكتاب، ولكن اضطراب الأحوال الخاصة أو العامة عاقه عن بذل المزيد من الجهد ليظهر كتابه على النحو الذى كان يرجوه. وقد يتخذ الاعتذار شكلا مغايرا، خصوصا حين يتطرق الكاتب إلى مواضع حساسة غير مألوفة للقارئ، وقد تصدم ذوقه لأسباب عديدة، وهنا لا يكتفى الكاتب بالتبرير، وإنما يصوغ للقارئ ما يشبه الاعتذار عن هذا النوع الصادم من الكتابة، وأنه لم يضطر إليها إلا لعلمه بأهميتها. ولا بأس من أن يصحب التبرير الاعتذارى نوع من الدفاع المسبق عن هجوم متوقع، يتخيله الكاتب، أو ينتظره بعد صدور كتابه.

وأخيرا وليس آخرا، يمكن أن تنطوى المقدمة على بعض المكر الذى يقول أشياء ويخفى أشياء، ويتحدث عن رموز خفية يتولى تنبيه القارئ اللبيب إليها على نحو غير مباشر. وعادة ما يحدث ذلك فى الكتابة الرمزية التى يضطر إليها الكاتب عندما يسود القمع، ولا يستطيع الكتَّاب أن يعبِّروا عن ما فى داخلهم بحرية أو صراحة، فيلجأون إلى الرموز والأقنعة، يختفون وراءها، وذلك فى نوع من التقيَّة. ولكنهم لا يتركون القرَّاء فى حيرة، بل يكتبون لهم مقدمة خاصة، تشير من طرف خفى إلى الطبيعة الرمزية للكتابة، وتلمح إلى نوع المفاتيح المعنوية أو العقلية التى لابد من استخدامها لفك شفرات الرموز، ومن ثم إنطاق المسكوت عنه من الكلمات المختبئة فى أكمامها المراوغة.

ويبدو أنه مع مجاوزة الرومانتيكية وانتشار الأدب الواقعى أصبحت المقدمة التى يكتبها الكاتب لأعماله الإبداعية غير ضرورية، وذلك لتأكيد طابع الإيهام خصوصا فى الأعمال الروائية والمسرحية. ولذلك أخذ الكتَّاب يصدرون أعمالهم دون أى كلمة تقديم. وهذا تغير يمكن أن يلحظه القارئ فى ثقافتنا. ويمكن الإشارة، هنا، إلى المقدمة التى كتبها محمد حسين هيكل لروايته «زينب» الشهيرة، وهى المقدمة التى يبرِّر فيها كتابة الرواية، ويحكى تاريخها، ويذكر الأسباب التى جعلته يحجب ذكر اسمه عنها فى الطبعة الأولى، ويكتفى بكنية «مصرى فلاح». وعندما

تغيرت الأحوال بعد ثورة ١٩١٩، وارتفعت مكانة كاتب الرواية، وضع محمد حسين هيكل اسمه على روايته التى أصبحت ذات مكانة خاصة فى الرواية العربية.

ولم يكن أمثال نجيب محفوظ من كتّاب الواقعية فى حاجة إلى هذا النوع من المبـرّرات، أو إلى أى شكل من أشكال المقدمات، فكانوا يدفعون برواياتهم بعد طبعها إلى القارئ دون كلمة، ممارسين لعبة الإيهام التى كانت مستخدمة فى المسرح الواقعى. وهى لعبة تقوم على الوعى الكامل بدور القارئ وحضوره، ولكن مع تجاهل هذا الدور وهذا الحضور ظاهريا، والمضىّ فى الكتابة التى تنطلق بأحداث الرواية ومصائر الشخصيات إلى النهاية التى يفرضها الموضوع. وكانت غاية اللعبة الإيهامية، ولا تزال، إبقاء حيوية القارئ والحفاظ عليها، وتركه وحيدا مع الوقائع والأحداث والشخصيات التى تتحرك بعفوية دون تدخل من أحد. ويشبه الأمر فى ذلك فعل مشاهدة السينما، حيث الفيلم منتج من أجل المُشَاهِد، ويتكيّف على حسب نوعية المشاهدين المتوقعين أثناء عملية الإنتاج، لكن المشاهد غير موجود فى الفيلم، ولا يراه إلا بعد إنجازه، ويستغرق فى عالمه المنفصل عنه كما لو كان عالمه الخاص، وينسى كل ما حوله ليعيش فى عالم الفيلم تماما، إذا نجحت عملية الإيهام فى أداء دورها.

أما فى داخل نص الكتابة فقد خضعت العلاقة بين الكاتب والقارئ إلى تحولات. فى النصوص القديمة والكلاسيكية، كان الكاتب يقطع السرد بين الحين والحين ليخاطب القارئ، إما لكى يلقى إليه ببعض التنبيهات أو الإرشادات، وإما لكى يقضى على الملل الذى يمكن أن يكون قد أصاب هذا القارئ، فينتقل به من حال الجد إلى حال الهزل، عملا بما جاء فى الأثر: «أجِمّوا النفس ببعض الباطل حتى تقوى على الحق»، والجاحظ أستاذ هذا النوع من الكتابة التى تتراوح ما بين الجد والهزل، وتعمل من أجل الإبقاء على حيوية القارئ وعدم وقوعه فى أسر الملل من الجِدّ. وما كان يفعله الجاحظ كان يفعله القدماء، ليس ببراعته بالقطع. ولكن العصر الحديث جاء بتقاليد مخالفة، ومضى بلعبة الإيهام إلى نهايتها، وحاولت الكتابة التظاهر بأنها لا تتجه إلى القارئ، كما حاول الكاتب أن يوهم نفسه ويوهمنا أنه يتحدث عن أفكاره، ويجسّدها كتابة، ولكن من غير توجه مباشر إلى القارئ.

ولكنّ هذا النوع الحديث من التجاهل لم يقلل من حضور القارئ بأى حال من الأحوال، فقد ظل هذا الحضور موجودا، وظل القارئ مؤثّرا وغير خامل بأى حال من الأحوال. وكانت تأثيرات القارئ الإيجابية لا تقل عن تأثيراته السلبية على أفعال الكتابة، فقد كان حضوره يدفع الكاتب إلى الخوف من المضىّ فى كتابة موضوعات بأعيانها، كما كان هذا التأثير السلبى يتزايد

فى أوقات خاصة فيترك ما يشبه الشلل فى قلم الكاتب كى لا يقترب من المناطق التى لابد من السكوت عنها. ولم يكن هذا القمع اللا مباشر من القارئ موجودا فى كل الأحوال، ففى الظروف التاريخية التى تخلو من أشكال القمع، ويتزايد فيها مناخ الحرية، يتحول تأثير القارئ إلى تأثير إيجابى، ويبدو كما لو كان يطلب من الكاتب - على نحو مباشر- أن يمضى فى حريته. وفى أحوال ثالثة، كان يلتبس موقف القارئ، فيبدو كما لو كان يطلب من الكاتب أن يكتب فى حرية، وفى الوقت نفسه لا يتردد فى إظهار خوفه أو قلقه من هذه الحرية. ويبدو الأمر، فى مثل هذه الأحوال، كما لو كان القارئ يشبه كاتبه فى الموقف المتوتر بين رغبة الكتابة الحرة والقلق من أثر هذه الكتابة فى الوقت نفسه. وعندئذ، لم يكن الكاتب يتردد فى أن يخاطب القارئ بمثل ما خاطبه به الشاعر الفرنسى بودلير فى مقدمة ديوانه الشهير «أزهار الشر»، خصوصا حين قال بودلير:

أيها القارئ المرائى

يا شبيهى، يا أخى.

طه حسين والقارئ

لا أظن أديبا عربيا في القرن العشرين كان يخاطب القارئ فى أعماله الإبداعية، خصوصا القصة والرواية، بمثل ما تعوَّد طه حسين أن يخاطب قرَّاءه. كانت قواعد الكتابة القصصية المتَّبعة هى أن يختفى الكاتب تماما من السرد، وأن يبتعد تماما عن الأحداث، وأن يقف بعيدا محتجبا وراء الستار، يرقب الأحداث وهى تتدافع على نحو منطقى، ويترك العنان لشخصياته كى تستجيب إلى الأحداث وإلى غيرها من الشخصيات كما يحلو لها، وكما تفرضه عليها طبائعها وتكوينها. وقد فعل أغلب ذلك المعاصرون لطه حسين، من مثل العقاد الذى أخرج روايته اليتيمة «سارة» ليقص علاقة حب بين فتاة متقلّبة ومفكِّر جاد راسخ كالصخرة، ومثل إبراهيم عبدالقادر المازنى الذى أخرج «إبراهيم الكاتب» و«إبراهيم الثانى» ممارسا الكتابة الروائية، ومعالجا موضوعا غير بعيد عنه، ولعله اختار اسم «إبراهيم» شخصية للبطل فى روايته الأولى والثانية تأكيدا للنسبة الخفية بينه وبين ذلك البطل. وقد فعل ذلك توفيق الحكيم فى روايات من مثل «عصفور من الشرق» و«أهل الكهف». وسبق الجميع محمد حسين هيكل بروايته «زينب».

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٠٠١/١١/٢٢ .

كل هؤلاء وغيرهم حرصوا على الكتابة الروائية بهدف تأصيلها فى التربة الأدبية، وكذلك بقصد تشجيع غيرهم من الكتَّاب على كتابة فن الرواية الذى أرادوا تطويره وإشاعة الاستمتاع به، وتأكيد احترام القرَّاء له. وكل هؤلاء كتبوا عن حياتهم فى رواياتهم بمعنى أو غيره، ولذلك وصف مؤرخو الرواية رواياتهم بأنها روايات "سيرة ذاتية" أو روايات "ترجمة ذاتية". ولكن كل هؤلاء جميعا حرصوا على الوقوف خلف الستار فى أغلب – إن لم يكن كل – الأحوال، ولم يقطعوا السرد ليحدِّثوا القارئ مباشرة بعيدا عن السرد القصصى، فلم يتركوا الأحداث ليعلِّقوا للقارئ عليها، ولم ينفصلوا عن شخصياتهم الروائية ليقدِّموا حولها أفكارهم الخاصة أو ملاحظاتهم الخارجية. وكل هؤلاء كان حريصا على ممارسة لعبة الإيهام فى الكتابة الروائية. وهى اللعبة التى تنبنى على قاعدة مؤدَّاها: أكتب كما لو كان القارئ غير موجود، وأكتب لتنطق شخصياتى مستقلة عنى، وأكتب لتمضى الأحداث حسب منطقها السببى الخاص.

ولكن طه حسين لم يفعل ما فعله هؤلاء جميعا، أو حتى ما فعله كثيرون جدا غيرهم من كتَّاب الفن الروائى، فتدخَّل بين الشخصيات والقارئ، وقطع السرد أكثر من مرة ليدلى بآراء إلى القارئ، وأوقف الأحداث ليعلِّق عليها أو يشرحها شرحا مباشرا للقارئ. ويبدو طه حسين كما لو كان متمرِّدا على قواعد لعبة

الإيهام التى يدخلها، ولا يقبل منها إلا ما يجعل القصّ يستمر، وما يسمح له أن يكون موجودا فى القصّ، وأن يخاطب القارئ مباشرة غير عابئ بقواعد لعبة الإيهام القصصى التى تتطلّب اختفاءه تماما بعيدا عن القصّ. وقد لفتت هذه الظاهرة انتباهى وأنا أقرأ النتاج القصصى لطه حسين. وسواء كان المقروء «شجرة البؤس» أو «المعذَّبون فى الأرض» أو «أديب» أو «دعاء الكروان» أو غير ذلك، فالظاهرة موجودة ملحّة، وهى الحرص المتعمد على تدمير لعبة الإيهام القصصى، والإلحاح على ظهور المؤلف من وراء ستار السرد ليقطع الأحداث ويقف أمام الشخصيات ليحادث القارئ على النحو الذى يحلو له غير عابئ بما أطلق عليه من قبله قواعد الفن القصصى.

وأسباب ذلك عديدة فى تقديرى. أولها هو نزعة التمرّد التى انطوى عليها طه حسين، والتى جعلته يؤثر السير عكس التيار دائما. وقد فعل هذا على مستوى الدرس الأدبى، حين تحدَّى المناهج الأزهرية وتمرَّد عليها وانتقل من الأزهر إلى الجامعة الأهلية الحديثة، وفعل ذلك حين جعل موضوع أطروحته للدكتوراة فى الجامعة المصرية (الأهلية) عن شعر أبى العلاء المعرى سنة ١٩١٤، وكتب عن فلسفته ما أثار رجال الدين، وفعل ذلك حين أقام الدنيا ولم يقعدها بإصدار كتاب «فى الشعر الجاهلى» سنة ١٩٢٦، وفعل ذلك حين تحدَّى المشروعات الثقافية

القائمة وصاغ رؤيته الثقافية التى تؤسس لانتماء الثقافة المصرية إلى ثقافة حوض البحر المتوسط سنة ١٩٣٨، وفعل ذلك حين انحاز إلى الفقراء، مدافعا عنهم فى الأربعينيات، وفعل ذلك حين تولَّى وزارة المعارف وجعل التعليم كالثقافة مجانيا، ومن حق أبناء الوطن جميعا كالماء والهواء. وأتصور أن نزعة التمرّد التى ظلتْ تتوهج فى أعماق طه حسين ما كانت تدفعه إلى التمرد على الأوضاع الثابتة للمجتمع فى جوانبه السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية فحسب، وإنما كانت تدفعه بالقدر نفسه إلى التمرّد الأدبى، ومن ثم عدم الاستجابة إلى الأعراف الأدبية، والتمرّد على قواعدها المعمول بها أو المقبولة من الجميع.

والسبب الثانى المهم فى تقديرى هو شخصية طه حسين الطاغية، وهى شخصية أقوى من كل قواعد، شخصية تجسدٌها «أنا» قاهرة، مهيمنة، متمرّدة، جاذبة بكل معنى الكلمة. هذه الشخصية موجودة عند الناقد الذى كان يخاطب القارئ بعبارات من مثل:

- «لم أحدثك عن هذه الراهبة البائسة السعيدة إلا لأن حديثها أعجبنى وراقنى وأثّر فى نفسى أبلغ التأثير».

- و«لست أتردد فى الرضا عن هذه القصيدة

والحب والإعجاب بها. ولست أكره أن تشاركنى فى هذا الرأى، وأن تشـاطرنى فىٰ هذا الحب وهذا الإعجاب».

والعلاقة بين القارئ والكاتب (الناقد) فى العبارات السابقة علاقة أعلى بأدنى، أستاذ بتلميذ، كاتب يعرف كل شىء وقارئ يتعلم. وتجليات هذه العلاقة وتحولاتها فى كتابات طه حسين النقدية طريفة جدا، ودالة إلى حد بعيد، فأحيانا تأخذ شكل الحديث بين الأصدقاء الأكفاء، وأحيانا ثانية تأخذ شكل الحوار بين الأستاذ الشيخ والتلميذ الفتى، وأحيانا ثالثة شكل العارف بمن لا يعرف، وأحيانا أخيرة شكل الكاتب الذى يدرك أن القارئ الذى يتوجَّه إليه لن يعجب بما أعجب به لاختلاف الذوقين، ولكنه يخاطب القارئ بما يجبره على الإعجاب بما أعجب به الكاتب، حتى لو افترض هذا الكاتب عدم إعجاب القارئ. ولولا ذلك لما قدّم طه حسين أحد الأعمال الأدبية الأجنبية إلى القارئ قائلا:

«لست أدرى أتعجبك هذه القصة! ولكن اعلِمْ أنها أعجبتنى، وربما كان لفظ الإعجاب دون ما أريد أن أقول. اعلم أنى فُتِنْتُ بها فقرأتُها مرتين، وقلّما أقرأ القصة مرتين، أعجبتنى هذه القصة وأنا مع ذلك أشك فى أنها ستعجبك».

أما السبب الثالث لهذه الظاهرة فهو عمى طه حسين، هذا العمى الذى فرض عليه أن يُملى كتابته ولا يكتبها، فطه حسين كاتب مستعين بغيره كما كان يحب أن يصف نفسه، وهو لا يجلس إلى مكتبه ممسكا قلمه كما يفعل غيره من الكتَّاب، وإنما يجلس إلى جوار مكتبه الذى يحتلّه سكرتيره، أو من يُملى عليه، ويأخذ فى الكتابة بواسطة صوته الذى يؤدى المعانى والأفكار التى تجول بخاطره، كى ينقلها من يُملى عليه من المعينين له. ولذلك تعوّد طه حسين مخاطبة شخص يملى عليه، وتعوّد بسبب بذلك على أن يتوجّه بكتابته إلى شخص القارئ متجسِّدا فى شخصية من يملى عليه، وذلك على نحو صار المُملَى عليه بديلا من المروى عليه، وانتقل المروى عليه الذى أصبح مُملَى عليه من الإضمار إلى الإظهار، ومن كائن مجهول، خيالى، مثالى، لا حضور متجسِّدا له، إلى كائن فعلي، معلوم، واقعى، له حضوره المتجسِّد إلى جانب حضور طه حسين. ولذلك كان طه حسين يخاطب الشخص الذى يملى عليه كما لو كان يخاطب القارئ، أو العكس، ويفعل معه مثلما فعل فى قصته «صفاء» من قصص «المعذَّبون في الأرض» حيث ترك الكاتب (الراوى) أحداث قصته ليقول:

«والشىء الذى أؤكده للقارئ هو أنى لم أختر، ولم أكن أستطيع أن أختار أشخاص هذه القصة

وأحداثها، وإنما اختارتها طبيعة هؤلاء الأشخاص، وأجرت طبيعة الأشياء عليهم ما أجرت من الأحداث، وأرادت أن يكون هذا فى آخر القرن الماضى وأول هذا القرن، وأن أشهد القصة، وأتأثر بها أشد التأثر وأعمقه، وأن أدّخرها فى نفسى لشىء لم أكن أعرفه حين شهدت القصة وادّخرتها، وقد أخذت أعرف الآن حين بدأت أملى هذا الحديث، إنما أنا شهدت القصة وادّخرتها لأتحدّث بها إلى قرّاء هذا السفر...».

حديث الأربعاء

كنت على سفر حين اضطررت إلى ترك أصدقائى، خالد محمد أحمد وعبد الحميد أحمد ومحمد المر، بعد لقاء حميم فى مقر جريدة "البيان" بدبىّ، قبلت فيه أن أكتب استراحة يوم الأربعاء من كل أسبوع. وما كادت الطائرة تقلع من مطار دبىّ عائدة إلى القاهرة، وتستقر فى طريقها المرسوم مبتعدة عن الضباب الذى تكاثف على مطار دبىّ صباح ذلك اليوم، حتى أخذت تناوشنى الخواطر المرسلة عن استراحة الأربعاء التى ألزمنى بها أصدقاء أعتز بهم. وقبل أن أمضى بعيدا فى التساؤل عن الموضوعات والقضايا التى أنوى الكتابة فيها أو التركيز عليها، فضلا عن الخطة التى يمكن أن أنتهجها فى المعالجة والتناول، وجدت نفسى مشدودا إلى تداعيات تدور حول مصادفة اليوم الذى اختير لى، وهو يوم الأربعاء، فلهذا اليوم دلالة خاصة فى عقلى ووجدانى، دلالة تشدنى إلى طه حسين الذى أسهم – قبل سواه وأكثر من سواه – فى تشكيل ما أنطوى عليه من وعى ثقافى ومشروع نقدى.

وقد لا يعرف الكثيرون أن بدايات التأثير الجذرى لطه حسين (١٨٨٩–١٩٧٣) فى الثقافة العربية الحديثة بدأت بمقالات

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٦/١٢/١٩٩٨ .

"حديث الأربعاء" التى أخذ ينشرها فى جريدة "السياسة" اليومية التى صدر عددها الأول فى صباح الثلاثين من أكتوبر سنة ١٩٢٢. وكانت هذه الجريدة الصوت الناطق باسم حزب الأحرار الدستوريين الذى ضمّ - إلى جانب أحمد لطفى السيد، وعبدالعزيز فهمى، وآل عبدالرازق، وغيرهم من مؤسسى حزب الأمة القديم - محمد حسين هيكل (١٨٨٨-١٩٥٦) الذى أوكلت إليه قيادة الحزب الجديد الإشراف على جريدته الليبرالية التوجه. وأسند رئيس التحرير محمد حسين هيكل إلى صديقه الحميم طه حسين مهمة الإشراف على القسم الأدبى من الجريدة الوليدة، إلى جانب كتابة مقال أسبوعى فى القضايا التى تشغل الحياة الثقافية بوجه عام والحياة الأدبية بوجه خاص.

وتولىّ طه حسين المهمة بنجاح، واختار لمقاله الأسبوعى عنوان "حديث الأربعاء". وتتابعت مقالات "حديث الأربعاء" منذ الشهر الأول بجريدة "السياسة" اليومية، واتخذت مسارا متصاعدا فى مواجهة الأفكار التقليدية للثقافة العربية بوجه عام والمنحى الاتباعى فى دراسة الأدب بوجه خاص.

وكانت المعركة الأولى التى أثارتها أحاديث الأربعاء عن "القدماء والمحدثين" التى تواصلت مقالاتها من صباح السادس من ديسمبر ١٩٢٢ إلى صباح الخامس والعشرين من يونيو سنة ١٩٢٤. وكان موضوعها عن صراع القديم والحديث فى العصر

العباسى الأول، ذلك العصر الذى رآه طه حسين عصرا يجمع بين متعارضات الشك والحيرة والمجون والزهد على السواء، وهى رؤية دفعت ممثلى الاتجاه التقليدى فى دراسة الأدب والتاريخ إلى الاختلاف مع طه حسين فى نظرته الجديدة إلى التاريخ، وخصامه فى طريقته الجذرية فى الدرس الأدبى بمقاييس ذلك العصر. وكان خصامهم معه موازيا عصريا للخصومة القديمة بين القديم والجديد فى العصر العباسى الأول، وذلك على نحو أصبحت معه استعادة خصومة الأدباء المحدثين والقدماء فى العصر العباسى الأول مرآة لخصومة الاتجاهات الثقافية المتقابلة بين القدماء والمحدثين فى الثقافة العربية الحديثة، وذلك منذ النصف الأول من عشرينيات هذا القرن.

وسرعان ما جمع طه حسين مقالات "القدماء والمحدثين" عن العصر العباسى الأول، أو حصاد المعركة الأولى، فى كتاب بعنوان "حديث الأربعاء" صدر عن مطبعة دار الكتب المصرية سنة ١٩٢٥، وكان ذلك بعد أن استهل معركته الثانية الجديدة مع ممثلى القديم من معاصريه. وكانت المعركة الجديدة خطوة أكثر جسارة فى الشك ونقض الأفكار المتوارثة. وظهر ذلك فى المقالات التى نشرها تحت العنوان نفسه (حديث الأربعاء) فى جريدة "السياسة" ابتداء من صباح الثالث من سبتمبر إلى السابع عشر من ديسمبر ١٩٢٤. وهى المقالات التى تعرض فيها بالشك

للوجود التاريخي لبعض شعراء الغزل في العصر الأموي، من مثل قيس بن الملوّح (مجنون ليلى) وغيره من الشعراء الذين تحولت مآسيهم العاطفية إلى نوع من القصص الشعبي الذي تباعد كثيرا عن الواقع التاريخي. وقد جمع طه حسين هذه المقالات بدورها في كتاب أصبح الجزء الثاني من "حديث الأربعاء". وصدر سنة ١٩٢٦ في السنة نفسها التي خاض فيها طه حسين معركته الثالثة الحاسمة، حين أصدر كتابه الذي أقام الحياة الثقافية العربية ولم يقعدها إلى اليوم. أعني كتاب "في الشعر الجاهلي" الذي توسع بقاعدة الشك، ونقلها من وجود شاعر بعينه مثل قيس بن الملوّح إلى وجود كل الشعراء في عصر بأكمله هو العصر الجاهلي.

وقد غطت الضجة العنيفة التي أثارها صدور كتاب "في الشعر الجاهلي" على الجزء الثاني من "حديث الأربعاء" الذي نسيه الجميع في التصاعد الحاد لأزمة الشعر الجاهلي. وهو التصاعد الذي كاد يطيح بطه حسين من الجامعة، وأجبر الجامعة نفسها على سحب الكتاب من الأسواق ومصادرته، كما أجبر طه حسين على إعادة صياغة الكتاب وحذف بعض فقراته التي أثارت العواصف وإصداره بعد أشهر معدودة، سنة ١٩٢٧، تحت عنوان جديد هو "في الأدب الجاهلي". وكان صدور الصياغة الثانية من كتاب «في الشعر الجاهلي» تحت عنوان «في الأدب الجاهلي»

محاولة لتجنب الاتهامات الخطيرة التى انهالت على الصياغة الأولى، معتمدة على بعض الفقرات التى حذفها طه حسين فى الصياغة الثانية، مؤكدا ومبررا وشارحا المبادئ الجديدة لمنهجه المحدث، سواء فى دراسة الأدب ونقده أو فهم التاريخ وتفسير أحداثه. ولكن صدور الصياغة الثانية لم يمنع من تفاقم سخط الساخطين من الخصوم التقليديين على الصياغة الأولى، وتدافعهم إلى اتهام طه حسين بالكفر بل التحريض على اغتياله، الأمر الذى دفع ببعض نواب "البرلمان" إلى المطالبة بمحاكمة طه حسين الذى مثل بالفعل أمام النيابة التى انتهت تحقيقاتها إلى تبرئته. وفرغ محمد نور رئيس نيابة مصر من كتابة تقريره التاريخى عن الكتاب فى الثلاثين من مارس سنة ١٩٢٧، مؤكدا أن أفكار الكتاب ليست جريمة يعاقب عليها القانون، وأنها اجتهاد يدخل فى دائرة حرية الرأى التى أكدها دستور ١٩٢٣، وعلى ذلك يكون القصد الجنائى غير متوفر وتحفظ الأوراق إداريا.

ولكن العاصفة التى أثارها الكتاب لم تهدأ إلا لتهب من جديد سنة ١٩٣٢، حين أثير موضوع الشعر الجاهلى مرة ثانية فى البرلمان بإيعاز من صدقى باشا الذى رفض طه حسين - عميد كلية الآداب فى ذلك الوقت - منحه درجة الدكتوراة الفخرية، فهاج عليه نواب صدقى باشا، وأصدر محمد حلمى عيسى باشا وزير المعارف العمومية فى حكومة صدقى قراره

بنقل طه حسين من الجامعة، فرفض طه حسين تنفيذ القرار، فصدر القرار بفصله من الجامعة، الأمر الذى أدى إلى استقالة أحمد لطفى السيد رئيس الجامعة فى ذلك الوقت من منصبه احتجاجا على قرار وزير المعارف وحكومة صدقى على السواء. وظل طه حسين بعيدا عن الجامعة إلى أن سقطت وزارة صدقى التى لم يكف عن محاربتها، خصوصا بعد أن ارتبط بحزب الوفد الجماهيرى الذى كان فى موقع المعارضة، فتحول إلى رمز شعبى فى مواجهة حكم استبدادى، وظل كذلك إلى أن سقطت وزارة صدقى، وجاءت وزارة نسيم التى أعادته إلى الجامعة فى ديسمبر سنة ١٩٣٤، فرجع إلى كليته التى افتقدته محمولا على أكتاف طلابه.

ومع بداية العام الجديد من سنة ١٩٣٥، عاد طه حسين إلى أحاديث الأربعاء مرة أخرى. ويكتب مرة ثانية عن الشعر الجاهلى الذى كانت حرية البحث فيه سببا فى النيل السياسى من قضية الحرية بأسرها. وتتابعت أحاديث الأربعاء فى جريدة «الجهاد» الوفدية من صباح الثلاثين من يناير إلى الثانى والعشرين من مايو، وكلها حوار بين صاحبين حول الشعر القديم الذى يجد فيه أحدهما لذة وقيمة يريد أن يقنع بها صاحبه. وتمضى الأحاديث ما بين التصريح والتلميح، الحقيقة والمجاز، التاريخ والقص، لكن من غير أن تنسى الثأر من وزير التقاليد

(محمد حلمى عيسى باشا) الذى فصل طه حسين من الجامعة، إلى جانب الكشف عن أبعاد الأزمة النفسية التى عاناها طه حسين لعامين على وجه التقريب، لم يجد خلالهما من يسنده سوى المعارضة الوفدية التى كانت تمثل صوت الشعب فى ذلك الوقت.

وعندما فرغ طه حسين من أحاديث الأربعاء الجديدة دفع بها إلى المطبعة لكى تكون مجلدا جديدا من مجلدات حديث الأربعاء. لكن بعد أن أعاد ترتيب الأحاديث كلها على نحو تاريخى، فصدر كتاب «حديث الأربعاء» بأجزائه الثلاثة المعروفة إلى اليوم، وأصبح القسم الأخير من المنشور عن الشعر الجاهلى بداية الجزء الأول مع القسم القديم عن الغَزِلين الذى لا يجاوز العصر الأموى. وأصبح القسم الأقدم من الأحاديث (الذى صدر فى كتاب سنة ١٩٢٥ بعنوان حديث الأربعاء) هو الجزء الثانى، وانفرد الجزء الثالث بالأحاديث التى تتصل بالعصر الحديث. وظل ترتيب هذه الطبعة الأخيرة المتداولة الترتيب الذى لا يزال القراء يحسبونه الترتيب الأصلى لمجلدات «حديث الأربعاء» الثلاثة مع أنه ليس كذلك عند من يعرفون التاريخ الفعلى للكتاب منذ تعاقب أحاديثه ابتداء من أواخر سنة ١٩٢٢.

ولكن لماذا اختار طه حسين عنوان «حديث الأربعاء» دون سواه؟ الإجابة السهلة أنها المصادفة التى ترجع إلى يوم الأربعاء

الذى كان مخصصا لمقاله فى جريدة «السياسة». ولكن الإجابة الأدق أن الاختيار يرجع إلى ثقافة طه حسين الفرنسية وتأثيرها فيه من ناحية، ويرجع إلى طبيعته الخاصة وظروفه الشخصية من ناحية ثانية، كما يرجع إلى مذهبه فى النقد الأدبى من ناحية أخيرة.

أما السبب الأول فيكشف عن صلة طه حسين بالناقد الفرنسى الشهير سانت بيڤ (١٨٠٤-١٨٦٩). وهو الناقد الذى يدين له النقد الأدبى الفرنسى بالكثير، خصوصا فى دائرة تحقيق استقلال النقد الأدبى وتحريره من الأهواء الشخصية والتحيزات الطائفية، فضلاً عن تأكيد المناهج النقدية المحدثة التى أشاعها ازدهار الصحافة بما أفردته للتعقيب النقدى من مكانة خاصة عملت على ذيوعه. ويذكر مؤرخو النقد الأدبى فى فرنسا أن لويس ڤيرون رئيس تحرير جريدة "الدستورى" طلب من سانت بيڤ سنة ١٨٤٩ أن يكتب مقالا أسبوعيا تنشره الجريدة كل يوم اثنين فى القضايا الأدبية التى تشغل الحياة الثقافية. وكان ذلك بداية مجموعة المجلدات المتعاقبة التى أطلق عليها سانت بيڤ عنوان "أحاديث الاثنين"، والتى تركت فى النقد الأدبى الفرنسى آثارها الباقية. وعلى هذا المنوال سار طه حسين فيما اختاره لنفسه من عنوان «حديث الأربعاء» عندما طلب منه محمد حسين هيكل رئيس تحرير «السياسة» أن يكتب مقالا أسبوعيا فى

القضايا الأدبية الملحة، فكانت أحاديث الأربعاء التى حققت لطه حسين ما حققته أحاديث الاثنين لسانت بيف من الذيوع والتأثير.

هذا عن الأثر الفرنسى لفكرة الأحاديث، أما الطابع الشخصى المرتبط بظروف طه حسين فيرجع إلى ارتباط فكرة «الحديث» بالكلام المسموع وتحول هذا الكلام إلى بديل عن الكتابة فى حالة فقد نعمة الإبصار التى حرمها طه حسين. ولذلك كانت أحاديث الأربعاء، مثلها مثل بقية كتابات طه حسين، إملاءات يلقيها الناقد الكفيف على كاتبه الذى يستعين به على تقييد خواطره وإذاعتها، فهى أفكاره التى لا يستطيع أن يكتبها بنفسه أو يمضى فى تأملها البصرى طويلا على الورق، فيضطر إلى الإملاء الذى يستعيض به عن الكتابة. والإملاء بطبعه يضفى على المكتوب خصائص أسلوبية شفاهية، تتمثل فى إرهاف الإيقاع الصوتى للجمل والاعتناء به، كما تتمثل فى الفواصل والتقفية الداخلية التى لا تمتد بالجمل القصيرة أو تطول بها، ناهيك عن بعض الإطناب الذى تتطلبه المشافهة الصوتية فى الحديث. والبعد عن الصور البلاغية الممتدة المركبة أو المعقدة سمة أساسية من خصائص الحديث الإملائى على هذا النحو. وهى سمة لا تفارق البساطة الملازمة للفصاحة اللغوية والجزالة الإيقاعية التى يتميز بها أسلوب طه حسين، لا بسبب ظروفه

البصرية فحسب وإنما بسبب عبقريته الفردية بالأساس، فسحر كتابته قرين الجاذبية الموسيقية لأسلوبه السهل الممتنع.

لكن أهم ما يميز أسلوب «الحديث» عند طه حسين، فضلا عن جزالته الإيقاعية وفتنته التركيبية، هو الألفة والحميمية التى تصل بين المتحدثين، فالحديث هو حوار بين طرف وآخر (مفرد أو جمع) حول موضوع بعينه. ولكنه حوار يتحول إلى نوع من الإفضاء الذى يتحدث فيه طرف ليعرض ما في داخله أو ما في عقله على الآخر الذى ينصت إليه فى تلقائية وعفوية. وتلك هى ميزة أحاديث أربعاء طه حسين بل أحاديث طه حسين كلها، خصوصا فى طبيعتها العفوية السمحة التى تبين عن مذهبه النقدى. وهو مذهب لا يخلو من نزعة انطباعية متأصلة، ومن ذاتية ترتبط بشخصيته الطاغية.

والذاتية هى الوجه الآخر من الانطباعية فى تفضيل صيغة «الحديث» بين الأصدقاء فى تعامل طه حسين النقدى مع القارئ، وتحويل الحديث إلى نوع من «الفضفضة» التى يغدو معها «الحديث» نوعا من «الاستراحة» التى تخلو من الرسميات والشكليات، وتطلق سراح المتكلم - الكاتب فى المضى مع خواطره المرسلة حول موضوع بعينه يتحول إلى «استراحة» له وللقارئ على السواء، شريطة أن تكون «استراحة» الذهن الذى لا يكف عن مساءلة نفسه ومساءلة من حوله حتى وهو يستبدل بمعنى الحديث معنى الاستراحة.

ولذلك عاهد طه حسين قارئه على أن لا يستتر عنه وقت الكتابة، أو يخفى عنه من نفسه شيئا، فهو يظهر نفسه للقارئ كما هى، ويمضى معه فى الحديث كما يمضى فى الكلام مع أقرانه الذين يلقاهم مصبحا وممسيا، يتداولون الفكرة والخاطرة بالقدر الذى تضطرهم الحياة إلى تبادل الرأى والحوار. وأحسب أن ذلك العهد هو التعاقد المضمر بين الكاتب والقارئ فيما أنوى كتابته فى استراحة «البيان» التى هى نوع من الحديث الحميم بين الأصدقاء. أليس كذلك؟!

اعتراف بالفضل

من يعرف دروب البحث العلمى، وعانى مصاعبه، يعرف تماما مباهج اكتشافاته التى تجىء بعد تعب وصبر وعمل طويل، كما يعرف أيضا مباهج معارفه المفاجئة، خصوصا تلك المعارف التى تبزغ على غير انتظار، أو على سبيل المصادفة. ويحدث ذلك لى عندما أبحث فى مصدر قديم عن معلومة بعينها، وأصبر على قراءة المصدر القديم، وأحتمل الاستطرادات الكثيرة للمؤلف القديم، وفجأة وسط هذه الاستطرادات، ووسط موضوعات توشك العين أن تعبرها، تصطدم العين بمعلومة أو خبر أو حادثة بحثت عنها لوقت طويل فى كثير من المصادر من غير أن أصل إلى ما أريد ، وإذا بى أكتشفها على سبيل المصادفة ودون توقع. والفرحة الغامرة التى أشعر بها فى مثل هذه الحالات يعرفها قرّاء التراث ودارسوه.

وأذكر أن أحد أساتذتنا كان يفضل مراجعة الكتب المطبوعة طباعة قديمة من غير فهارس حديثة، وذلك ليتذوق متعة التجوال الحر بين أفنان المعلومات، آملا أن يعثر على شىء لم يسبقه إليه غيره. وقد ورثت هذا النوع من محبة التجوال الحر فى المؤلفات القديمة عن مثل هذا الأستاذ، ومضيت فى ذلك الطريق

* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٠٠١/١١/٨ .

الذى أتاح لى- عبر سنوات عمرى العلمى- من الكشوف ما لا أزال أحمل عطاياه فى عقلى ووجدانى.

وأتصور أن هذا النوع من المعرفة المفاجئة لا يقتصر على المؤلفات القديمة وحدها، وإنما يمتد إلى المؤلفات الحديثة بمختلف أنواعها. أذكر- مثلا- أننى قرأت فى أحد الكتب عن شخصية مصرية ذهبت إلى أحد مؤتمرات المستشرقين فى نهاية القرن التاسع عشر، وألقى صاحب هذه الشخصية بحثا قارن فيه للمرة الأولى بين "الكوميديا الإلهية" للشاعر الإيطالى العظيم دانتى أليجيرى و"رسالة الغفران" لأبى العلاء المعرى. ولم تكن "رسالة الغفران" قد طبعت بعد، ولا تحدَّث أحد عنها معرّفا بها. وكان ذلك يعنى اكتشاف رائد مجهول فى تاريخ الدراسات الأدبية المقارنة، ومكتشف سبق الجميع لا إلى التعريف برسالة أبى العلاء وإنما إلى الوصل بينها و"الكوميديا الإلهية"، بل تأكيد سبق أبى العلاء للشاعر الإيطالى الذى لا يزال العالم يتحدث عن رائعته «الكوميديا الإلهية» أو «الملهاة الإلهية».

وعندما عرفت هذه المعلومة، رجعت إلى ترجمة المرحوم حسن عثمان لعمل دانتى، وتوقعت أن أجد فى تقديم الترجمة المزيد من المعلومات، فقد قضى حسن عثمان عشرين عاما على وجه التقريب فى ترجمة "الكوميديا الإلهية" وأخرجها فى ثلاثة أجزاء نشرتها دار المعارف فى القاهرة، وأعادت طبعها مرات

ومرات، ولا تزال هذه الترجمة إحدى روائع الترجمات التى يفخر بها تاريخ الترجمة. ولكنى - للأسف - لم أجد ذكرا لذلك الباحث الرائد الذى بحثت عنه، وطال بحثى لسنوات فى مصادر الأدب الغربى الحديث من غير فائدة. وفجأة، كنت أطالع فصلا للمؤرخ المرموق، صديقى العزيز يونان لبيب رزق، وكان الفصل عن «دار الكتب» المصرية وتاريخها، وإذا بالدكتور يونان لبيب رزق يذكر اسم الرائد الذى كنت أبحث عنه بوصفه عضوا فى أحد مجالس إدارة «دار الكتب» المصرية فى مطلع القرن. وهكذا، عن طريق المصادفة عرفت ما ظللت أبحث عنه منذ سنوات.

وقد تعلمت من مثل هذه التجارب عدم اليأس من معرفة أى شىء، فالمعلومة التى أرجوها والتى لا أجدها اليوم سوف أجدها فى الغد أو بعد الغد أو بعد بعد الغد، المهم الصبر وعدم التوقف عن متابعة كل المجالات المعرفية المتاحة. وتعلمت كذلك أن مجالات المعرفة الإنسانية متداخلة ومتشابكة، وذلك إلى الدرجة التى لا ينفع فيها انغلاق المرء على تخصصه المحدود، فما أكثر الجوانب التى لا يمكن معرفتها حق المعرفة إلا من خلال إدراك علاقتها بجوانب مغايرة فى مجالات معرفية مختلفة. ولولا ذلك ما شبّه العلماء المعرفة بشجرة هائلة متعددة الأفرع والأغصان، لكن تعدد أفرعها وتباين أغصانها لا ينفى الوحدة القائمة بينها. وأحسب أن ما تعلمته فى هذه الدائرة هو ما جعلنى أتحمس لما

أصبح يسمى «تضافر الاختصاصات» أو «المعرفة البينية» التى تهتم بنقاط التلاقى، أو التماس، أو الاتصال، أو التداخل، أو التفاعل بين مجالات المعرفة المختلفة.

وآخر ما أدين به لنوع المعلومات التى يكتشفها المرء على نحو مفاجئ يرجع الفضل فيه إلى جريدة «البيان» الإماراتية، فقد قرأت فى أحد أعدادها مقالا لكاتب فاضل، نسيت اسمه للأسف، وكان المقال يتحدث عن موضوع يهتم به الكاتب. وفجأة، ذكر الكاتب عنوان «كتاب المتوارين" الذى ألفه الحافظ عبدالغنى بن سعيد الأزدى المتوفى سنة ٤٠٩ للهجرة، وهو من علماء مصر الذين عاشوا أيام الحاكم بأمر الله. وذكر الكاتب الفاضل أن عبدالغنى الأزدى هرب (توارى) من الحاكم بأمر الله لخلافات اعتقادية، وأنه فى هربه (تواريه) ألّف «كتاب المتوارين». ولم يفت الكاتب الفاضل تأكيده أن بعض مخطوطة الكتاب – فى إحدى نسخه القديمة – موجودة فى المكتبة الظاهرية فى سوريا.

وفرحت جدا بهذه المعلومة، فاهتمامى بما أسميه «بلاغة المقموعين» قديم يرجع إلى سنوات بعيدة، وبحثى عن كتابات الهوامش والمتمردين على ظلم الملوك ظهرت نتائجه فى أكثر من بحث. ومنذ حوالى ربع قرن وأنا أجمع كتب «المحن» و«المغتالين» و«الصمت» و«مقاتل الطالبيين» وغير الطالبيين، ولم يقع تحت يدى كتاب كامل عن «المتوارين». وبدأت البحث فى اتجاهات عديدة،

سـألت كل أصـدقـائى من نـاشـرى كـتب الـتـراث، وعلى رأسـهم صديقى محمد الخانجى الذى ينتسب إلى أسرة عريقة فى النشر ومحبة التراث العربى الإسلامى والعمل على صيانته، وأراه دائما خير خلف لخير سلف، ووعدنى صديقى محمد بالبحث، وسألت غـيـره مـن الأصـدقـاء، وأرسلت إلى تلامـذتى فى سـوريا كى يستخرجوا صورة من ذلك الجزء المخطوط فى المكتبة الظاهرية. وكم كـانت سـعـادتى غامـرة عندما أبلغنى صديقى فخرى كريم صـاحب «دار المدى» فى سـوريا بأنـه عـثـر على ذلك الجـزء من المخطوط مطبـوعـا ومـحـقـقـا، وأنـه من منشـورات «دار القلم» فى دمشق، وطمـأننى بأن نـسـخـة من الكتاب المطبوع ستصلنى فى أقرب وقت. وأبلغت أستاذى الدكتور حسين نصار الذى شاركنى حماسة معرفة هذا المخطوط، واقترح أن ننشره ضمن منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ووعدته بأننى سأحصل له على نسخة من الكتاب.

وبالفعل، وصل الكتاب الذى وجدت عنوانه «كتاب المتوارين الذين اختـفوا خوفا من الحجاج بن يوسف». وضبط نصـه وعلق عليه الأستاذ مشهور حسن محمود سلمان، واشتركت فى نشره – إلى جـانب دار القلم فى دمشق – الدار الشـامـيـة فى بيروت. وصدرت طبعته الأولى سنة ١٩٨٩. وظلت الطبعة متاحة للباحثين طوال عقد – بل يزيد – من غير أن يصلنا خبرها، وما كان من

الممكن أن أعرفها لولا ذلك الكاتب الفاضل الذى ذكر «كتاب المتوارين» فى مقاله فى جريدة «البيان»، ولهذا الكاتب الكريم شكرى على ما أتاح لى معرفته، وله عذرى على نسيانى اسمه، فقد ضاع منى العدد الذى قرأت فيه مقاله، ولعله يستبدل بلومى على نسيان اسمه الفرح بعثورى على الكتاب الذى كان يتمنَّى أن يطالعه فى مقاله.

أما عن الكتاب الذى جمعنى بهذا الكاتب الفاضل، أو الذى قادنى هذا الكاتب الفاضل إليه، فهو رسالة صغيرة ألفها عبدالغنى الأزدى أثناء تواريه من الحاكم بأمر الله حسب ما ورد فى «وفيات الأعيان» لابن خلكان و«شذرات الذهب» لابن العماد. وكان سبب توارى المؤلف هو خوفه من أن يلحق بصاحبين له قتلهما الحاكم بأمر الله، فاختفى عن الأنظار، وترك تلاميذه الذين كان يروى لهم الحديث، فقد كان محدِّثًا. وشغل نفسه أثناء اختفائه بالكتابة عن الذين تواروا خوفا من الحكام. وكنت أتوقع أن يكتب عن المتوارين جميعا، لكنه اختار الذين تواروا خوفا من بطش الحجاج بن يوسف الثقفى. ويبدو أنه اقتصر على هؤلاء لأنه رأى منهم مجموعة من السلف الصالح، أو لأنه أراد أن يكشف عن بطش الحجاج، أو لأنه أراد أن يقرن على سبيل التضمين بين الحجاج والحاكم بأمر الله على سبيل المشابهة التى تجمع بين الظالمين، وعلى سبيل التأسِّى بأخبار السابقين فى

الوقت نفسه، فقد مات الحجاج ورفع الله بموته ظلمه عن الناس، وكذلك (يتمنى المؤلف فيما يبدو) لابد أن ينتهى مصير الحاكم الذى مات غيلة، وعلى نحو غريب.

الحق أننى كنت أرجو من الحافظ عبدالغنى الأزدى أن يكتب عن كل المتوارين إلى عصره. ولكن من يدرى؟! ربما لم يطل تواريه، وربما لم تكن المصادر تسعفه، وربما ترك لغيره عبء إكمال المهمة التى بدأها، خصوصا عندما كتب رسالته الفريدة التى لا أعرف لها نظيرا فى تراثنا العربى. لكن من يدرى مرة أخرى؟! لعل لها نظيرا فات على كتب الفهارس التى نرجع إليها، ولعل لها مثيلا يمكن لباحث أن يكتشفه مصادفة مثلما اكتشفت خبر «كتاب المتوارين» فى جريدة «البيان».

القسم الثالث:

إضاءات

شجاعة الاعتراف

كلما سافرت من بلد إلى بلد، أو توقفت من مطار إلى مطار، فى بلاد العالم العربى، أحرص على أن أشترى من المكتبات الموجودة فى المطارات بعض الأعمال الإبداعية خصوصا الروائية، أو بعض الكتب الذائعة الـ Best Seller ، ودائما يلفت انتباهى الركن المخصص لكتب التراجم العامة أو الذاتية، أعنى المؤلفات التى يضعها مؤلفون حول هذه الشخصية البارزة أو تلك فى كل مجالات الحياة الفكرية أو الإبداعية أو السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية أو العلمية، قديما وحديثا، أو المؤلفات التى يكتبها أصحابها ليقصّوا فيها على القارئ بعض حياتهم أو كل حياتهم، بكل ما وقع فيها من أحداث مهمة من وجهة نظر كتّاب هذا النوع من الكتابة الذى نطلق عليه اسم «الترجمة الذاتية» أو «السيرة الذاتية». والاصطلاحان على كل حال ترجمة لاصطلاح أجنبى واحد Autobiography يترجمه البعض على أنه سيرة ذاتية والبعض الآخر يؤثر الترجمة الذاتية. ولكل فريق سنده فى اجتهاده، فأنصار «السيرة الذاتية» يضعون فى اعتبارهم كتب «السير»، وأنصار «الترجمة الذاتية» يستدلّون على اجتهادهم بكتب «التراجم» التى يترجم فيها المرء لنفسه، أو

* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٠٠١/٩/٦ .

يترجم له غيره فى كتب التراجم المعروفة من أمثال «معجم الأدباء» لياقوت الحموى أو «وفيات الأعيان» لابن خلكان وغير ذلك.

وسواء تقبّلنا ترجمة «السيرة الذاتية» أو «الترجمة الذاتية»، فالمهم أن فن «الترجمة» أو «السيرة» بوجه عام هو فن يزدهر ازدهارا خاصا فى العقود الأخيرة، وتطغى كتبه بما يلفت إليه العين فى كل مكتبة يدخلها الإنسان. وقد لفتت نظرى كثرة كتب الترجمة الذاتية وغير الذاتية فى السنوات الأخيرة، سواء من حيث تزايدها، أو من حيث تنوعها، أو حتى من حيث دخولها دائرة الكتب الذائعة. ولذلك أصبحت أشترى إلى جانب الروايات هذا الكتاب أو ذاك من كتب السير العامة أو الذاتية فى كل مطار أمرّ به، وأفعل الأمر نفسه فى المدن التى أزور مكتباتها، وأجدنى أقرب إلى منطقة الروايات فيها، خصوصا بعد أن أصبحت أدرك أننا نعيش فى زمن الرواية. والواقع أننى كدت أستبدل بشعار زمن الرواية شعار زمن القص أو زمن السرد لأدخل فيه كتب التراجم التى يكتبها المؤلفون عن الأعلام الذين شغلوا الدنيا والناس، أو التى يكتبها عن أنفسهم هؤلاء الأعلام. ويمكن للقارئ الملمّ باللغة الأجنبية أن يسترجع بعض التراجم الذاتية الشهيرة ليجد أن أصحابها كسبوا الملايين من ورائها، بل إن القارئ العربى يعرف من متابعته الأخبار اليومية أن دور النشر تلجأ إلى

الشخصيات الشهيرة وتطلب منها كتابة مذكراتها، بل تشترى المذكرات بمبالغ خيالية فى بعض الحالات، خصوصا إذا كان الأمر لا يخلو من جوانب فضائحية، على نحو ما حدث مع الأميرة ديانا قبل أن ترحل عن دنيانا، أو هذا السياسى الشهير أو تلك الممثلة التى تعرف كيف تجذب الأضواء إليها.

والواقع أننى لا أريد التحدث عن كتب المذكرات الفضائحية، رغم أن كتب المذكرات بوجه عام تدخل فى باب الترجمة الذاتية، وإنما أريد الحديث عن ما هو أشمل، وهو سبب انتشار هذا النوع من الكتابة على نحو لا نجد له مثيلا فى أدبنا العربى الحديث أو المعاصر. صحيح أن طه حسين كتب «الأيام» والعقاد كتب «أنا» وتوفيق الحكيم كتب «سجن العمر» و«زهرة العمر» وأحمد أمين كتب «حياتى» وميخائيل نعيمة كتب «سبعون». ويمكن أن نضيف إلى هذه الكتابات بعض التراجم الذاتية الأحدث التى تضم ما كتبه لويس عوض وعبدالرحمن بدوى ومحمد مهدى الجواهرى وثروت عكاشة ومحمود الربيعى وسمير سرحان وأسماء أخرى يمكن عدّها وحصرها. ولكن الملاحظ أن كمّ المكتوب من التراجم الذاتية باللغة العربية أقل بكثير جدا من كم المكتوب من التراجم الذاتية بأى لغة أجنبية. والمقارنة بين اللغة العربية واللغة الإنجليزية دالة جدة فى هذا المجال، خصوصا حين نلحظ أن الوفرة فى المكتوب باللغة الإنجليزية يقابلها الفقر فى

المكتوب باللغة العربية. وأتصور أن هذا الأمر يرجع إلى عدم شيوع تقليد الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث والمعاصر إلى اليوم، وعدم إقبال الكتّاب على كتابتها، وذلك فى موازاة عدم حماسة الناشرين على نشرها، إلا فى الحالات الاستثنائية التى تلعب فيها السياسة دورا ملموسا. ويوازى ضآلة الترجمات الذاتية فى الأدب العربى الحديث والمعاصر ضآلة الدراسات المكتوبة عنها . ولقد حاولت أن أبحث عن دراسات أدبية فى هذا المجال، فلم أستطع سوى أن أعثر على كتاب المرحوم الدكتور يحيى عبدالدايم عن «الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث». وكان أطروحته لدرجة الدكتوراه من جامعة عين شمس، ونشرته مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٧٥. ويوازى كتاب يحيى عبدالدايم كتاب أستاذنا إحسان عباس «فى السيرة» الذى طبع أكثر من مرة إلى اليوم. وفيما عدا ذلك لا أذكر سوى كتاب أو كتابين مترجمين إلى اللغة العربية عن اللغة الفرنسية أو الإنجليزية. وقد يكون فاتنى كتاب هنا أو هناك، لكن حتى مع افتراض الفوت، فإن الدراسات المتاحة عن فن الترجمة الذاتية نادرة، لا توازى فى ندرتها سوى ندرة كتب الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث والمعاصر.

ويتصل بهذه الظاهرة ما يمكن أن نلاحظه من إقبال الكتّاب على كتابة ما يسمى رواية السيرة الذاتية، وهى نوع من

الرواية يستمد أحداثه من حياة الأديب، لكنه يمزج هذه الأحداث بوقائع وشخصيات خيالية، تترك للكاتب فرصة التعمية والتحرر. هكذا، كتب محمد حسين هيكل «زينب» وكتب طه حسين «أديب» وكتب العقاد «سارة» وكتب إبراهيم المازنى «إبراهيم الكاتب» و«إبراهيم الثانى» وكتب توفيق الحكيم «عودة الروح».. وذلك فى سلسلة تشمل الأجيال المتعاقبة التى يمكن أن نعدّ منها عبدالحكيم قاسم بروايته «أيام الإنسان السبعة» وإبراهيم أصلان «مالك الحزين» وغيرهما كثير. وواضح أن كتابة رواية السيرة الذاتية تحرِّر الكاتب من قيود كتابة السيرة الذاتية أو الترجمة الذاتية، فالرواية عمل خيالى فى نهاية الأمر، وتملّص الكاتب من أية مشابهة بينه وإحدى الشخصيات مسألة ممكنة، فضلا عن أن القالب الخيالى للرواية يتيح للكاتب الحديث عن المحرّمات التقليدية دون حرج: الدين، والسياسة، والجنس. ولذلك تحدث العقاد عن تجربة حبه الفاشلة للآنسة أو السيدة «سارة»، وهى ممثلة شابة فى عصره، لا تزال حية بيننا إلى اليوم، وتحدث محمد حسين هيكل عن مغامراته الجنسية الباكرة (قبلة مخطوفة لا أكثر) دون حرج، وتحدث توفيق الحكيم عن غرامه وأقربائه بابنة الجيران، وتحدث المازنى بصراحة نسبية عن حياته وهواجسه العاطفية. ولا شك أن هذا الجيل يظل محافظا بالقياس إلى جيل الشباب الذى كان أكثر تحررا ولكن إلى حدود.

والواقع أن شيوع رواية الترجمة الذاتية فى الأدب العربى، بالقياس إلى ندرة كتابة الترجمة الذاتية، يلفت الانتباه إلى أن ثقافتنا العربية الغالبة لا تزال تحول بيننا وبين شجاعة الاعتراف والبوح إلى اليوم. وأهم صفة فى كتابة الترجمة الذاتية هى أنها اعتراف لا يعترف بحدود، ولا يأبه بالقيود، وينطلق فيه الكاتب معريًا نفسه وأحداث حياته بلا خجل ولا ندم، غير متردد فى الحديث عن تجاربه أو تجارب غيره الذين اتصل بهم مهما كان هذا الحديث جارحاً للأخلاق الشائعة أو مجافياً للسياسة السائدة أو مخالفاً للتأويلات الدينية الغالبة. ولأن الكاتب الأوربى أو الغربى يتمتع بمساحة واسعة من الحرية لا يتمتع بمثلها نظيره العربى، ذلك الذى يبدو محروما من الحرية ومقموعا من مجموعات الضغط السائدة، فإن الكاتب الأوربى أو الغربى يقول كل شىء فى ترجمته الذاتية، ولا يشعر بالخجل أو الخوف، ولا يضطر إلى الرياء أو النفاق أو الكذب أو التظاهر أو الاتساع برقعة المسكوت عنه من الكلام الذى لا ينبغى أن يقال كما يفعل الكاتب العربى. قارن على سبيل المثال فى الترجمة الذاتية الكلاسيكية بين «أيام» طه حسين أو «زهرة عمر» توفيق الحكيم من ناحية و«اعترافات» چان چاك روسو من ناحية مقابلة، تجد شجاعة الاعتراف مقابل الخوف، وتجد الجرأة فى تناول (التابوهات) المحرَّمات الاجتماعية والجنسية والدينية والسياسية،

مقابل إيثار السلامة بعدم التعرض للمناطق الحساسة من الحياة. ولذلك فنحن لا نعرف شيئا مثلا عن نزوات طفولة أو مراهقة طه حسين أو العقاد أو أحمد أمين أو ميخائيل نعيمة بالقياس إلى نزوات طفولة ومراهقة روسو التى كشفها أمام عينى قارئه دون خجل. ولا نستطيع أن نقرأ ترجمة ذاتية تصل إلى مداها فى التعرية السياسية، أو حتى فى إعلان بعض الشكوك الدينية، بل لا نغوص إلى أعماق الذات التى تتحدث عنها السيرة الذاتية، ولا نرى منها فى النهاية سوى ما يرضى عنه رجال الدين وأهل الحكم وسدنة المجتمع.

ولذلك ثار الكثيرون على لويس عوض عندما وصف جلسات والده فى «أوراق العمر» وهو يحتسى النبيذ، وثار الكثيرون على عبدالرحمن بدوى عندما كشف عن أعماقه فى «سيرة حياتى» ورفع الغطاء عن أحقاده وهواجسه واتهاماته لكل الذين عرفهم تقريبا. ولم يضع هؤلاء الذين ثاروا فى اعتبارهم أن كاتب الترجمة الذاتية حُرٌ فى أن ينطق ما فى داخله، وعلى القراء أن يقرأوا أو لا يقرأوا، يقبلوا أو يرفضوا. وبدل أن يتناقش المتناقشون حول فنية الترجمة الذاتية فى هذه الحالة أو تلك تناقشوا حول اللياقة، حول هل من الجائز أن يكون الكاتب صريحا إلى هذا الحد، متناسين أن الصراحة هى المبدأ الأول الذى يقوم عليه فن الترجمة الذاتية فى العصر الحديث.

أذكر أن أحد دارسى الترجمة الذاتية الأجنبية كتب رأياً يقول فيه إن شيوع كتابة الترجمة الذاتية هو الموازى الإبداعى للذهاب إلى المحلِّل النفسى، وأن الكاتب المعاصر بدل أن يسترخى على أريكة المحلل النفسى تاركا العنان لتداعياته الذاتية، فإنه يسترخى على الورق فى كتابة السيرة الذاتية، تاركا العنان لتداعياته، ممارسا شجاعة الاعتراف الذى لا يخشى شيئا أو سلطة أو حاكما أو قوة. وأتصور أن هذا هو سبب ضعف الموجود لدينا من أدب الترجمة الذاتية، فضلا عن ضآلته العددية إلى اليوم، فثقافتنا بحكم أوضاعها وشروطها لا تتيح للكاتب وضع شجاعة الاعتراف، والكاتب نفسه يخشى من نتائج هذا النوع من الشجاعة، فيؤثر السلامة، ويلجأ إلى فن الرواية حيث يمكن للتقيّة والمراوغة الفنية أن تكون بديلا لشجاعة الاعتراف.

شقة الحرية

تنتسب هذه الرواية التى أصدرها غازى القصيبى إلى روايات التنشئة العاطفية والفكرية، وهى الروايات التى تعالج حياة البطل فى مرحلة النشأة التى تتشكل فيها الملامح العاطفية الوجدانية لحياته فى موازاة الملامح الفكرية. وكثير من روايات التكوين أعمال أولى لكتَّاب أرادوا أن يستعيدوا نشأتهم، ويقرأوا فى هذه النشأة دلالات التجارب التى عانوها، سواء فى مستوياتها الاعتيادية أو مستوياتها الاستثنائية، وذلك بواسطة عمليات استبطانية تستخرج المعانى العامة من التجارب الخاصة. وقد لا يلجأ هذا النوع من الكتَّاب إلى تقنية الاستبطان الذاتى التى تلجأ فى الغالب إلى ضمير المتكلم، أو تتكئ عليه، بل يفارقونها إلى تقنيات أخرى أكثر بعدا عن الدفق المباشر للذات، وأكثر قدرة على إنطاق الأبعاد المتعددة لتفاعل الذات مع غيرها من الذوات. ويغلب ضمير الغائب على التقنية فى هذه الحالة، لكن بما يسمح بإنطاق الضمائر الأخرى الموازية لضمير المتكلم والمتحاورة معه فى الوقت نفسه.

وليس من الضرورى فى رواية التكوين أو رواية النشأة أن تتطابق الوقائع السردية فى القص مع الوقائع الحياتية فى

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٣/٨/٢٠٠٠ .

الواقع، أو أن تكون الشخصية الروائية صورة طبق الأصل للشخصية الواقعية للكاتب الذى يستعيد مرحلة من حياته، فالتطابق فى هذا النوع ابتعاد عن الفن، ووقوع فى شراك المحاكاة المرآوية التى تخلو من عنصر الإمتاع. ولذلك تحرص رواية التكوين على الموازاة الرمزية بين القصصى والواقعى، بين التاريخى والمتخيل، الأمر الذى يتيح لخيالها حرية الانطلاق، كما يتيح للسرد فاعلية التدفق، ويسمح للشخصيات الروائية أن تمتلئ بحياتها الخاصة وثرائها النوعى، وذلك بوصفها شخصيات فى روايات بالدرجة الأولى.

والواقع أن هذا الجانب الأخير يكشف عن مكر الخيال الروائى فى صرف أنظار القارئ عن الإشارة إلى أصل واقعى لكل حدث أو شخصية، ويشد هذه الأنظار أكثر فأكثر إلى غوايات القص التى تستحوذ على القارئ، وتغرقه فى فتنتها الذاتية. وما أكثر ما تتحول غوايات القص إلى أقنعة يختفى وراءها المؤلف الروائى المضمر أو المعلن فى النص، فلا يراه القارئ بقدر ما يرى الأقنعة التى تشده إلى حضورها الحى. وبديهى أنه كلما ارتفعت درجة الإتقان الفنى فى صياغة هذه الأقنعة، وازدادت العناصر التى تمنحها حياة خاصة، ارتفعت درجة الإيهام التى تستغرق القارئ، وتبقيه مشدودا إلى الجاذبية الخاصة للقص.

وأتصور أن بعض هذا المكر كان وسيلة غازى القصيبى ليصرف أنظار القراء عن تتبع تكوينه فى هذه الرواية، ومع ذلك فالوسيلة التى لجأ إليها كانت شفافة بما يجعلها تومئ إلى الأصل في الكثير من الأحداث والشخصيات، خصوصا حين كانت الوقائع التاريخية تفرض نفسها على المخيلة، فالبطل، فى هذ الرواية، شاب «يافع»، ينتقل من البحرين، موطنه الأول، ليتلقى تعليمه الجامعى فى القاهرة. وهناك يتعرف على مجموعة من الشبان الذين يشاركهم المسكن الذى يطلقون عليه اسم «شقة الحرية». والتسمية تدل على الانتقال من مجتمع تغلب عليه مجموعة من التقاليد المحافظة إلى مجتمع آخر ينفتح فيه الأبطال على تقاليد جديدة، وعادات فكرية واجتماعية مغايرة. ومن ثم تغدو تسمية «الشقة» تسمية مرتبطة بالتحولات التى يمرّ بها الأبطال. وهى تحولات متعددة الأبعاد، تجمع بين الذاتى الذى يضم تجارب الحب والجنس الأولى، والموضوعى الذى يضم تحولات الوعى الاجتماعى والسياسى صوب مراحل النضج الفكرى من ناحية موازية.

وكما فعل نجيب محفوظ فى روايته «فضيحة فى القاهرة»، حيث تعرض لحياة مجموعة من طلاب الجامعة، يتباينون فكريا ونفسيا، يفعل غازى القصيبى، فيجعل من سكان شقة الحرية أقرب إلى تعدد الاتجاهات الفكرية الشائع فى الخمسينيات. وذلك

هو الفارق الأساسى فى الانتماء الزمنى بين مجموعة القصيبى التى تحيا مناخ الخمسينيات ومجموعة نجيب محفوظ التى تحيا مناخ الثلاثينيات، فعلى طه ومحجوب عبدالدايم ومأمون رضوان، فى رواية محفوظ، يمثلون الاتجاهات التى كانت شائعة فى مصر، قبل ثورة يوليو بسنوات طويلة، حيث كان يصطدم الماركسى مع داعية الدولة الدينية مع الانتهازى الذى لا يبالى بأى شىء. أما فى شقة الحرية للقصيبى فهناك القومى وداعية الدولة الدينية والماركسى. ولكن للنموذج القومى حضوره الطاغى على بقية التيارات، خصوصا فى رواية تتحدث عن الحياة الفكرية للطلاب العرب، فى القاهرة، العاصمة العربية الأولى، إبّان فترة صعود المشروع القومى. ومن ثم يشهد النص الروائى صراعا لافتا بين الاتجاه البعثى والقومى والماركسى والدينى على صدارة الأمة وقيادة أبنائها. ويبدو بطل الرواية، بوجه خاص، أقرب إلى الاتجاه القومى، مؤمنا بمثله وقيمه، مقبلا على نموذجه القيادى الصاعد الذى كان يمثله جمال عبدالناصر. ومن أجمل مشاهد الرواية ذلك المشهد الذى يصور لقاء البطل الشاب بالزعيم جمال عبدالناصر.

ومن الممكن وصف الرواية، من هذا المنظور، بأنها رواية تاريخية، تختار فترة حاسمة فى تكوين بطلها، وتعرض من خلال عمليات تنشئته السياسية والعاطفية، الملامح العامة للمجتمع العربى، وذلك من خلال الصور التى تكشفها علاقات الطلاب فى

داخل الجامعة المصرية وخارجها، حيث الملتقيات السياسية الفكرية والإبداعية. وبالفعل، نلتقى فى الرواية بشخصيات متعددة، حقيقية، لها دورها البارز فى الخمسينيات القومية. وإلى جانب عبدالناصر، هناك ميشيل عفلق وصدام حسين وأحمد الخطيب من الشخصيات السياسية، وهناك نجيب محفوظ وطه حسين وإبراهيم العريض وغيرهم من الشخصيات الأدبية.

وترسم الرواية صورا لشخصيات عاصرت البطل فى فترة دراسته فى القاهرة. وإذا عددنا الرواية صورة إبداعية للمرحلة التأسيسية فى حياة بطلها، وهو القصيبى نفسه، فإن البطل يرسم لمعاصريه من أبناء جيله صورا لافتة. ومن السهل أن يلمح القارئ الذى يعرف هذه الفترة جيدا، وعاشر أبطالها، أن يتعرف مجموعة من الأدباء والشاعرات من أقران البطل، وذلك من وراء الأقنعة الروائية التى يصوغها غازى القصيبى بما يجعلها تشف عن الأوجه الحقيقية التى تخفيها. ولا شك أن هذه الأقنعة هى التى تكمل الصورة الخاصة بالتربية العاطفية، فالرواية تشهد عمليات التحول التى ينتقل بها البطل من العذرية العاطفية لمرحلة المراهقة إلى النضج العاطفى والحسى لبداية الرجولة. وهنا، يختلط الجنس بالحب، ويمتزج كلاهما بالموت امتزاجهما بالقطيعة المعرفية فكريا والتحول من اتجاه فكرى إلى آخر أكثر نضجا وشمولا.

وتحدث عمليات التحول العاطفى، على مستوى العلاقة بالمرأة، فى موازاة عمليات التحول الفكرى، على المستوى السياسى المرتبط بالالتزام بقضايا المجتمع، وذلك فى موازاة أخرى لعمليات التحول الإبداعى الذى يكتمل به نضج البطل الروائى الذى ينجح، أخيرا، فى إصدار مجموعته القصصية الأولى. ومن هنا، فإن الرواية تنتهى باكتمال نضج البطل وتأسيس معرفته العاطفية والتزامه الفكرى وإبداعه الأدبى، وذلك فى بناء سردى لا تفلت منه الخيوط فى إقامة الموازاة بين المستويات الثلاثة، والتنقل اللافت بينها.

وكما يحدث فى الكثير من روايات التنشئة، حيث يمتزج الاكتمال بشعور الفقد بآلام النضج، فإن رواية شقة الحرية تنتهى نهاية أسيفة. يختلط فيها الوعى بالنضج بموت مرحلة، وإبراز دلائل فشلها. وحين نرى البطل، فى الصفحات الأخيرة، خارج القاهرة، فإننا نراه متوجِّها إلى عالم آخر، ومرحلة جديدة، لكن بعد أن يشعر بالحزن على مغادرة العالم الذى كان بكل قيمه، تلك القيم التى انتقل بها البطل من دنيا المراهقة إلى أفق الرجال، ومن عفوية الإبداع إلى الوعى بالكتابة، ومن انفعالية الفهم السياسى إلى عمق الإدراك. ويمكن أن نضيف الانتقال من بكارة الاستجابة إلى الوقائع والأفكار إلى نوع آخر من الاستجابة التى تحسب حساب كل شىء من منظور الربح والخسارة.

إن رواية «شقة الحرية» شهادة من أحد أبناء جيل المرحلة القومية، وتجربة فنية فى صياغة العلاقات المتشابكة لتيارات مرحلة، ورؤية نقدية لعصر كامل فى تاريخنا القومى والثقافى. وذلك هو سبب قيمتها التى أكدها وعى مؤلفها بتعقد موضوعها، وتعدد أبعاده، وصراع لغاته، الأمر الذى فرض عليه أن يهجر أداته الإبداعية الأثيرة، وهى الشعر، ليجرب أداة إبداعية جديدة، هى الرواية التى تتحول إلى شهادة وتجربة للإبداع القائم على تعدد الأصوات وصراع الأفكار.

الرواية الأخلاقية

هناك مصطلحات كثيرة لوصف «الرواية» من حيث هي فن تعاقبت مذاهبه ومدارسه، وتعددت تياراته واتجاهاته. ويمكن تقسيم هذه المصطلحات إلى قسمين أساسيين: يجمع القسم الأول منهما المواصفات الشكلية للرواية وخصائصها البنائية، وذلك فى المجال الذى يتحدث فيه النقاد عن الرواية متعددة الأصوات، أو الرواية الدائرية التى تنتهى إلى النقطة التى تبدأ منها، أو رواية التعارض التى تتقابل فيها المكونات والعناصر البنائية، أو غير ذلك من المسميات الاصطلاحية التى تكشف عن الاهتمام بالجوانب الشكلية أو الخصائص البنائية التى تجعل من الرواية رواية. وأما القسم الثانى فهو القسم الذى ينصرف إلى مضمون الرواية أو محتواها، كما ينصرف إلى الغاية التى يهدف إليها هذا المضمون، وذلك فى المجال الموازى الذى يتحدث فيه النقاد عن «الرواية السياسية» التى تغلب على مضمونها المشكلات السياسية، أو تكون المشكلات السياسية هى الباعث على كتابتها، والدافع إلى تكوين شخصياتها، وسلوك هذه الشخصيات على نحو دون غيره فى مواجهة التحديات السياسية التى تواجهها. وروايات من مثل «الكرنك» أو «أمام العرش»،

* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٠٠٠/٨/٩ .

لنجيب محفوظ، أو «وليمة لأعشاب البحر» للكاتب السورى حيدر حيدر، فضلا عن الكثير من روايات عبد الرحمن منيف والطاهر وطّار وجمال الغيطانى وصنع الله إبراهيم وغيرهم، هى نماذج متعدّدة على مناحى الرواية السياسية العربية، كما أنها دلائل على تهوّس الكاتب الروائى العربى بمشكلاته السياسية التى يبدو أنه لا يستطيع الابتعاد عنها حتى لو أراد. ولا شك أن غلبة الروايات السياسية أمر يرتبط بطبيعة الحياة العربية الحديثة والمعاصرة التى يغلب عليها التمزق السياسى والصراعات الإقليمية والطائفية.

وربما كانت الرواية الأخلاقية أقل الأنواع المضمونية شغلا لانتباه الكاتب الروائى الذى يبدو غارقاً فى مشكلات السياسى إلى أبعد حد. ولكن الرواية الأخلاقية لها وجودها الملموس رغم ذلك، خصوصا فى التيارات التقليدية التى تختلط فيها وظيفة المتعة الفنية بوظيفة التعليم، أو تسيطر الوظيفة الثانية على الأولى نتيجة شروط ترتبط بأهداف الإصلاح الاجتماعى والتربية الأخلاقية التى تهدف إليها روايات هذا النوع. وقد غلبت الرواية الأخلاقية على مرحلة نشأة الرواية العربية التى اهتم روادها الأوَل بإصلاح العوائد والأخلاق. صحيح أن الاهتمام الريادى بهذا النوع من الرواية تقلص مع الوقت، وتراجع من مرحلة الإحياء إلى المرحلة الرومانسية، وكاد يختفى مع المرحلة الواقعية،

لكن تيار الرواية الأخلاقية ظل موجودا لدى الكتَّاب الذين يختصرون مشكلات العالم فى المشكلة الأخلاقية دون غيرها، ويرون أن الأزمة التى يعيشها الإنسان المعاصر هى أزمة أخلاق بالدرجة الأولى.

ونتيجة ذلك أصبح مصطلح «الرواية الأخلاقية» من المصطلحات التى توازى مصطلحات «الرواية السياسية» أو «الاجتماعية» أو «الدينية» أو غير ذلك، حسب العنصر المضمونى الغالب على الرواية. وما يميز «الرواية الأخلاقية» عن غيرها، تحديدا، هو تركيزها على البعد «الأخلاقى» لحقبة أو لفترة، وعند طائفة أو طبقة، ممثلة فى شخصية تحتل، عادة، موضع الصدارة، ويتم تصويرها بطريقة تكون معها الرسالة الأخلاقية المباشرة، أو المضمنة، أو المضمرة، هى الرسالة التى تغلب على غيرها من الرسائل أو تسيطر عليها، دون أن تنفى وجودها تماما. وبقدر ما يرتبط هذا النوع من الرواية برسالة معينة، تتخذ خطابا مباشرا أو غير مباشر، فإن رسالته تفرض خصائص شكلية متميزة فى بنائه، خصائص يتحدد بها الخطاب الروائى من حيث مستوياته السردية والوصفية. وعادة، تنتهى الرواية الأخلاقية بما يشبه الموعظة الأخلاقية التى يستخلصها الراوى أو البطل من الأحداث، أو تنتهى بموقف يعاقب الأشرار على سوء فعالهم ويثيب الأخيار على حسن خصالهم. والرواية الأخلاقية الساذجة، من هذا

المنظور، هى التى تحرص على المباشرة حرصها على النبرة الخطابية الوعظية، كما تحرص بالقدر نفسه على النهاية السعيدة التى ينتصر فيها الخير، ويردع العصاة، ويكافئ الشخصيات الفاضلة.

ورواية نعيم عطية «الملاك» هى رواية تنتمى إلى هذا النوع، فهى نموذج نمطى للرواية الأخلاقية فى أكثر تجلياتها وضوحا، خصوصا فى الجوانب السلبية التى عدّها النقاد من مثالب الرواية الأخلاقية. وتظهر هذه المثالب، أولا، فى طغيان الرسالة الأخلاقية (المباشرة) على غيرها من الرسائل، وذلك إلى الدرجة التى تهيمن كل الهيمنة على الخطاب الروائى، وتنفرد به انفراد الممثل بخشبة المسرح بما يلغى حضور زملائه. كما تظهر هذه الخصائص فى التصوير النمطى للشخصيات التى تغدو مطلقات للخير أو الشر، فتغدو شخصيات مسطحة فنية، أعنى شخصيات ذات بعد واحد، يمكن اختصارها فى صفة واحدة، أو فى بعد واحد، لا يوجد ما يتداخل أو يتفاعل معه، أو ما يمدّه بالحيوية والتوتر. ولذلك تفقد الشخصيات عنصر الإقناع، لعدم قدرتها على إيهام القارئ بحياتها الخاصة داخل الفضاء الروائى.

وكان الأمر يمكن أن يكون هيّنا، فى رواية «الملاك»، لو كانت الرسالة الأخلاقية أكثر خفوتا، تترد أصداؤها بأشكال غير مباشرة، وتتجسد فى التصوير أو غيره من تقنيات القص، ولكن

مباشرة الرسالة الزاعقة، وخطابيتها الواضحة، ووعظيتها اللافتة، تزيد رواية «الملاك» ثقلا ووطأة، وتضعها في باب الروايات الأخلاقية وحيدة البعد والقصد. وإشاراتها لا تخلو من نبرة الوعظ، وعلاقة تقنياتها بهدفها علاقة وحيدة البعد، فهى علاقة يفضى فيها السبب إلى النتيجة دون وسائط، وعلى نحو تقليدى.

ولأن الرسالة الوعظية مباشرة فى الرواية، فبناؤها يعتمد على التجريد، ومن ثم تبدو الحبكة التى تقوم عليها رواية «الملاك» حبكة مكرورة، تدور حول موضوع «الحسناء» التى تقع فى شراك الإثم والخطيئة من ناحية و«المخلّص» الذى يحاول إنقاذها من هذه الشراك بلا جدوى من ناحية ثانية. وتجليات التحول فى العلاقة بين الاثنين نمطية، خصوصا حين يوقع الملاكُ الزائفُ الضحيةَ فى شراكه، وحين تجد الضحية ما يعوضها عن آلام السقوط ومرارته فى النهاية. ومن هذه الزاوية، تبدو الرواية حريصة على الخاتمة المكرورة التى يصل فيها الجزاء إلى أصحابه، فالمخلص يعثر على «ابنة الحلال» التى تعوضه خيرا عن ملاكه الغادر، وصديقه يعثر على الزوجة الخيّرة.

وتتركنا الرواية ونحن فى حال أشبه بحال من تلقى الدرس الأخلاقى التقليدى عن الانتصار النهائى للخير والهزيمة النهائية للشر. وشأن الروايات الأخلاقية الساذجة، تلقى الحبكة باللوم على الشخصية الخاطئة، وترد المأساة التى وقعت فيها «الحسناء»

إلى غرورها الذاتى، ذلك الغرور الذى جعل منها شخصية مسطحة، وحيدة الصفة، ثابتة الأبعاد، سواء فى علاقتها بالأحداث أو بغيرها من الشخصيات.

وكما يحدث فى أفلام حسن الإمام، رحمه الله، فهناك الكأس الصفراء التى تخرج بعدها البطلة حاملة ثمرة الخطيئة، جنينا يتحرك في الأحشاء. وهناك محاولات الانتحار، وموت الأب الذى يضحّى بحياته محاولا إنقاذ شرف ابنته البطلة. وهناك، فضلا عن ذلك، الثرثرة العفوية التى تشبه أحاديث المقاهى من حيث الاستطراد، والترسل الذى ينتقل من موضوع إلى آخر، ومن مشبه إلى مشبّه به بحكم تداعيات المشابهة العفوية أو التضاد المرتجل. ويكشف عن سلب هذا الارتجال ما يوازيه من محاولات التضمين المتعمدة للأعمال الفنية والأدبية التى تتداعى بدورها على ذاكرة القص.

والنتيجة، بالطبع، هى نفسها النتيجة التى تنتهى إليها الرواية الأخلاقية فى أسوأ حالاتها، حيث تنعكس الرسالة الأخلاقية المباشرة، فى تطرفها الحدى، على الأحداث والشخصيات، التى تغدو أمثولات وعظية تشرح الفكرة المجردة، دون حياة ذاتية مستقلة أو إبداع سردى متميز، فتنتهى الرسالة الأخلاقية إلى نقيض الهدف المطلوب منها، فيضحك القارئ ساخرا من الرواية بدل أن يستغرق متأملا فى عبرتها، خصوصا

حين تغطى السـذاجـة على الحكمـة، وتهـيـمن الذاتيـة على الموضـوعيـة، وتعلو الثـرثرة على الفن، ويبـدو الفـارق بين الهدف المضمر والنتيجة المحققة أشبه بلوحة يرسمها رسام مبتدئ ساذج وأخرى يرسمها واحد من كبار الرسامين المقتدرين المتميزين.

ذكرى يوسف إدريس

ها هى ذكــرى يوسف إدريس (١٩ مــايو ١٩٢٧ - أول أغسطس ١٩٩١) قد مضت دون أن يلحظها الكثيرون، مقال هنا أو إشارة هناك، وندوة يسعى إلى عقدها المجلس الأعلى للثقافة، ألح فيها على المثقفين بالإسهام، كما لو كان يذكرهم بشىء نسوه، أو يدفعهم إلى استعادة ما فقدوه. وما كان يوسف إدريس من الذين يستطيع أحد نسيانهم أو عدم الانتباه إلى حضورهم، فقد كانت حياته المتوقدة بالتوتر كالعاصفة التى لا تهدأ ولا تستريح، ولا تترك لغيرها سبيلا إلى الراحة أو الهدوء. وقد تعودنا منه فى حياته أن يشد إليه الأعين والآذان، ويفرض على كل من حوله اليقظة إلى كتاباته وممارساته، تلك الكتابات التى كان ينظر إليها بوصفها غاية وجوده والهدف من حياته. ولا أحسبنى عرفت فى حياتى أديبا ينطوى على كل هذا القدر من التوتر والقلق والرهافة والعنف مثل يوسف إدريس الذى كان يتحرك كالعصب العارى الذى تستفزه أية نسمة أو لمسة. وما كان لنا نحن الذين عرفناه معرفة الأصدقاء سوى الحديث حول كتاباته أو أفعاله، وتحمّل نزواته واندفاعاته فى محبة خالصة وإعجاب صادق، فقد كنا نرى حضوره بيننا عاصفة ربيعية، محمّلة، دائما، بغبار

* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٩٩٩/١٠/٧ .

اللقاح الواعد بحيوات إبداعية لا نهاية لها.

وكانت شخصية يوسف إدريس الكاتب على قدر هائل من الغنى والتنوع، مجبولة على نهم دائم للمعرفة، ورغبة متصلة فى الإبداع، وشبق مجنون لاختراق أسرار المحرمات السياسية والاجتماعية، وعشق عنيد للحضور الحيوى فى الوجود، وذلك على النحو الذى كان يجذب إليه طوائف متباينة كل التباين، مختلفة كل الاختلاف، من المثقفين الذين رأوا فى حضوره الإبداعى تجسيدا لكل ما حلموا به أو تطلعوا إليه، سواء على مستوى جدة الكتابة فى مجال القصة القصيرة التى لا يزال يتربّع على قمتها إلى اليوم دون منازع حقيقى، أو على مستوى جرأة النطق بالمسكوت عنه فى المقالات الصحفية التى تعوّد أن يناوش بها كل قوى الجمود، أو على مستوى المسرح الذى أحاله إلى احتفالية كرنفالية مفتوحة إلى أبعد مدى لآلام «الفرافير» الذين عانوا وطأة «المهزلة الأرضية» بكل أبعادها.

وما كان أيسر أن يلاحظ المرء فى المنتديات الأدبية الصلة الوثيقة التى كانت تربط يوسف إدريس بالواعدين من كتاب القصة القصيرة والرواية، خصوصا جيل الستينيات الذى قدّم يوسف إدريس غير واحد من أعلامه، على نحو ما فعل مع صنع الله إبراهيم بعد أن قرأ روايته الاستثنائية «تلك الرائحة». وأذكر أنه خصص بابا كاملا فى مجلة «الكاتب» القاهرية فى الستينيات

لتقديم الإبداع الجديد، الإبداع الواعد الذى سرعان ما تحول كتّابه الشباب إلى كتّاب كبار يحتلون مرتبة الصدارة من تيارات الإبداع العربى اليوم. ولا تبدأ القائمة التى أسهم يوسف إدريس فى تقديم أصحابها باسم صنع الله إبراهيم، أو تنتهى باسم محمد المخزنجى، وحدهما، فكثرة أسماء القائمة دليل على الدور الفاعل الذى قام به يوسف إدريس فى دفع أجيال جديدة من كتاب القصة فى الطرق الجديدة التى كان هو أول من رادها، وأول من حاول استكشاف آفاقها الإبداعية الواعدة.

من يستطيع أن ينسى فى هذا الصدد محاولاته فى تأسيس «قصة مصرية» خالصة، قصة هى نوع من الإبداع الذاتى الذى يفيد فيه كاتبها من كل تيارات القص فى العالم دون أن يفقد أصالته، أو ينسى أسئلته الخاصة، أو هموم مجتمعه النوعية، ولا يكف عن تطوير قدراته وتوسيع آفاق معرفته، وذلك فى الوقت الذى لا يتوقف فيه هذا الكاتب عن تثوير تقنياته القصصية لتكون بعض العالم الحى الذى يعيش فيه وينتسب إلى تياراته الطليعية. وفى الوقت نفسه، بعض الواقع الذى تتولد عنه لكى تواجهه بما ينقله من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية. ولذلك تعددت مراحل يوسف إدريس، كما تنوعت تقنياته، ابتداء من «أرخص ليالى» التى أصدرها سنة ١٩٥٤ إلى آخر أعماله التى أصدرها قبل وفاته بقليل. والمسافة بين قصة مثل «أرخص

ليالى» نفسها وقصة مثل «العملية الكبرى» أو «المرتبة المقعدة» أو «بيت من لحم» هى المسافة التى تصل بين التنوع المتعاقب فى إطار الوحدة الغنية لفعل التجريب القصصى المستمر.

ولا يقتصر الأمر فى هذا التجريب على القصة القصيرة، واحة يوسف إدريس المشتهاة وجنته الغاوية، بل يجاوزه إلى كتابة المسرحية التى نقلها يوسف إلى أفق تجريبى متعدد فى وعوده، أفق كان بمثابة البداية الحقيقية للتجريب المسرحى الذى نقيم له كل سنة مهرجانا دوليا فى القاهرة. وما أسرع ما تخلى يوسف إدريس، فيما يعرف المتابعون لتحولات مسرحه المتمين، عن القالب شبه الأرسطى الذى لجأ إليه فى مسرحيات مثل «ملك القطن» أو «اللحظة الحرجة» ليلج تجربة الشكل الجديد الذى قدمته مسرحية «الفرافير» سنة ١٩٦٤، فكانت نموذجا إبداعيا للشكل المسرحى الذى حلم به، الشكل الذى رآه مستمدا من بيئتنا وتاريخ وجداننا.

وأذكر أنه كان يصيح فى الستينيات، خصوصا فى سنوات مدّها القومى، داعيا المبدعين الشباب إلى أن يتعلموا أن يكونوا عربا أولا، مؤكدا أننا كلما ازددنا محلية وقومية ازددنا عالمية وإنسانية. ولذلك كتب مقالاته الشهيرة فى مجلة «الكاتب» داعيا إلى «مسرح مصرى». وما كان يعنى بهذه الدعوة سوى وجود «مسرح عربى». ودليل ذلك أن مقالات الستينيات (١٩٦٤)

بعنوان «نحو مسرح مصرى» هى التى نشرها بعد ذلك بعشر سنوات فى بيروت تحت عنوان «نحو مسرح عربى». وهى المقالات التى سارت جنبا إلى جنب كتابة «الفرافير» وما جاء بعدها من مسرحيات، كان الهدف الإسهام فى تأسيس شكل مسرحى عربى. وكان يقول فى ذلك إن المسرح مثل الموسيقى وكل الفنون لا يوجد له شكل عالمى واحد، وإنه لابد أن يتخذ لدى كل شعب من الشعوب شكلا خاصاً بهذا الشعب.

وقد قاد يوسف فى هذه الدعوة مجموعة واعدة من كتّاب المسرح الكبار اليوم، على امتداد الوطن العربى كله، سبقهم فى طريق الكشف والتجريب، خصوصا بعد أن وجد فيما أطلق عليه اسم «التمسرح» مفتاح الهوية المتميزة للمسرح العربى شكلا ومضمونا، وبعد أن أوضح للمتشككين منهم أن فعل «التمسرح» لا يمكن سجنه أو حصره فى صيغة شكلية واحدة. ولذلك كان تأصيله لحيوية التمسرح، ومرونة فعله، البداية التى فتحت الطريق أمام المحاولات المشابهة. أقصد إلى تلك المحاولات التى انتهت بتأسيس ما يطلق عليه أصدقاؤنا فى المغرب الأقصى اسم «الاحتفالية». والتسمية نفسها مأخوذة من افتتاحية «الفرافير» فى المونولوج الذى يبدأ به «المؤلف» المسرحية، خصوصا حين يتجه إلى الجمهور قائلا: «المسرح احتفال، اجتماع كبير، مهرجان، ناس كتير... بتحتفل أولا إنها اتقابلت، وثانيا إنها

حتقوم فى الاحتفال ده بمسرحة وفلسفة ومسخرة نفسها بكل صراحة ووقاحة وانطلاق».

وأحسب أن وصف يوسف لمعنى الاحتفال الذى يقوم عليه مسرحه هو الأصل فى معنى الاحتفالية التى كتب عنها عبدالكريم برشيد وعبد الرحمن زيدان بعد ذلك. وهو المعنى الذى ينطبق بعضه على كتابة يوسف إدريس كلها، لأنها كتابة تحتفل أولا بفعل الكتابة لأنه فعل الحياة، وتقوم فى هذا الاحتفال الكتابى، ثانيا، بتدمير كل جدران السجن الذى يحتجز الإرادة الإنسانية، مؤكدا الحرية فى كل مجالاتها ومدافعا عنها بالكتابة، فهو احتفال كتابة تمسرح وتفلسف وتسخر من كل شىء بوضعه موضع المساءلة، ابتداء من الكاتب الذى يكتب وانتهاء بالقارئ الذى يقرأ.

وقد أثارت هذه الكتابة الكثير من العواصف الغاضبة عليها، وشغلت الدنيا والناس على كل المستويات، وظلت تفعل ذلك مؤكدة الحضور الإبداعى الخلاق والاستفزازى ليوسف إدريس الكاتب الذى لم يوقف اندفاعه سوى الموت، الموت الذى خطفه من بيننا منذ ثمانى سنوات، وخلّف لنا غبار النسيان الذى ظل يتراكم سنة بعد سنة إلى أن جاءت ذكرى يوسف الثامنة، ومرت دون أن ينتبه الكثيرون إلى المبدع الذى وصف نفسه، فى أواخر الخمسينيات، بقوله:

«إننى مـختلف تمامـا ككاتب عن هؤلاء الذين يجلسون على مقاعدهم أو فى المقاهى، ممسكين بعصا ومسبحة. إننى أقفز وأجرى، أنفجر وأفكر، أعانى من الاكتئاب وأفرح، أسافر وأقابل الناس، وأهيم على وجهى. إننى مـركب حىّ فى نسـيج المجتمع، ولو أن هذا المجتمع ليس حيا لتوسلت إليه بهمس، واشتبكت معه فى معارك، أو حتى لطعنته بقلمى حتى أعيده إلى الحياة».

عيد ميلاد نجيب محفوظ

للحادى عشر من ديسمبر هذا العام وقع خاص، وحفاوة مختلفة، فهو يصادف عيد ميلاد أديبنا العالمى نجيب محفوظ الذى ولد فى الحادى عشر من ديسمبر سنة ١٩١١، وكان مولده خيرا وبركة على الأدب العربى بوجه عام وعلى فن القصة بوجه خاص، فنجيب محفوظ علامة ضخمة حاسمة فى تاريخنا الثقافى، لا يقل أهمية عن الأهرامات أو أبى الهول، فإنجازاته الإبداعية استثنائية من حيث الكم أو الكيف، إنجازات مبدع ظل يخلص لعمله الإبداعى على امتداد ستين عاما أو أكثر، ولا يرى لنفسه حضورا إلا فى كتابة القصة القصيرة أو الرواية، منتقلا من المرحلة التاريخية التى استوعب فيها التاريخ الفرعونى إلى المرحلة الاجتماعية التى استكشف فيها مشكلات الطبقة الوسطى المصرية، فى كل تجلياتها وصراعاتها وتناقضاتها، ولم يفارق هذه الطبقة إلا بعد أن كتب رائعته الخالدة - الثلاثية (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية).

وتوقف بعد الثلاثية، لا ليلتقط أنفاسه، وإنما ليعيد تأمل المجتمع المصرى من حوله، ويرقب متغيراته بعد قيام ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ التى أطاحت بالمجتمع الذى نقده فى روايات

* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٣/١٢/٢٠٠١ .

«السـراب» و«زقـاق المدق» و«خـان الخليلى» و«بداية ونهـاية» و«القـاهرة الجـديدة». وانتـهى تأمله بعـد سنوات أفضت به إلى فضـاء كتابى جديد، هو الفضـاء الكونى لتاريخ البشـرية التى رمز إلى مسـعـاها الدائم نحـو الحـرية والعـدل بعـالـم «الحـارة» الذى يعرفه، فكانت «أولاد حـارتنا» التى أقامت الدنيا ولم تقعدها إلى اليوم. وسرعان ما انطلق من «أولاد حارتنا» إلى مرحلته الفلسفية أو الرمزية، وهى المرحلة التى ظلت ممتدة لم يقطعها إلا ليقتنص من تقنيات الكتابة وتيارات الإبداع العالمى ما يعينه على تجسيد تحولات واقعه المتسارع الخطى نحو كارثة العام السـابع والستين التى قـادته إلى تصـوير عـالم عـبثى فى قـصص من عينة «تحت المظلة».

ولم يغادر نجيب محفوظ العبث القاتم لعالم ما بعد السابع والستين إلا ليدخل عوالم لم يتوقف عن المضىّ فيـها لوضع كل شىء مـوضـع المسـاءلة: التـراث، الماضى، الحـاضـر، احـتـمـالات المسـتقبل، الزعـامـات التى كانت والتى يمكن أن تكون، تحـولات النماذج البشرية، تقلبات الزمن الذى يتربص بالإنسان، الثنائيات التى ظلت مـتوترة مـتناقـضـة بلا حل حـاسم يرفع مـا بينهـا من تناقض، خصـوصـا ثنائية الدين والعلم التى أحرقت أبطال نجيب محفوظ بلهيبها، لكن كتابته ظلت، فى كل أحوالها، باحثة عن نوع من التوسط الذى ينفى حدِّية التطرف وينفِّر منها.

ولا يوازى نفور كتابة نجيب محفوظ من الحدية على مستوى المضامين سوى تجنّبها الحدية الموازية على مستوى التقنية. ولذلك ظلت هذه الكتابة محافظة على سماتها العقلانية، حتى فى مجالات إفادتها من تقنيات العبث فى أعمال من مثل «خمارة القط الأسود» (١٩٦٨) أو «تحت المظلة» (١٩٦٧) أو «حكاية بلا بداية ولا نهاية» (١٩٧٧) أو غيرها، فهى كتابة منطلقها الاستطيقى رؤية الجمال فى النظام، والكشف عن النظام فى الفوضى، وذلك بهدف دفع القارئ إلى البحث عن معنى للعبث الذى يراه فى هذا المجال الاجتماعى أو ذاك المجال السياسى، ومن ثم البحث عن علة الفوضى التى أصبحت ضاربة فى المشهد المجنون الذى شاهدناه جميعا - من «تحت المظلة» - فى عالم هزيمة مابعد السابع والستين، والذى نشاهد بعض تجلياته هذه الأيام بعد أحداث الحادى عشر من سبتمبر سنة ٢٠٠١ . ومن المؤكد أن عقلانية كتابة نجيب محفوظ هى المسؤولة عن حواراته الذهنية التى اتخذت قالبا مسرحيا، وعن قصصه الأليجورية التى تفرض نفسها على القارئ كاللغز الذى يبحث عن حل، بل عن مقطعاته الصغيرة التى لا يزال ينشرها فى مجلة «نصف الدنيا» مؤكدا قدراته الاستثنائية على صياغة الرمز المكثف والتمثيل المكتنز. وأضيف إلى علامات عقلانيته حرصه على تفاصيل البناء مهما دقّت، أو صغرت، ابتداء من دلالة أسماء الشخصيات

وانتهاء بدلالة عناوين الروايات والمجموعات القصصية، تلك التى تشكل فى ذاتها سياقا سرديا موازيا دالا على تحولات رؤية نجيب محفوظ التى ظلت محافظة على عناصرها الثابتة.

وربما كانت هذه العقلانية هى المجلى الإبداعى للميسم الشخصى للالتزام بالكتابة فى شخصية نجيب محفوظ، فصرامتها هى الوجه الآخر من صرامة الكاتب الذى يحافظ على مواعيد الكتابة، ولا يخرج قط عن الخطة التى وضعها لنفسه، أو الجدول الذى يسير عليه، ابتداء من أوقات تدخين السيجارة إلى أوقات ممارسة فعل الكتابة المنتظم كدقات الساعة التى لا تقدم ولا تؤخر. والمظهر كالمخبر فى هذا السياق، من حيث الإخلاص الذى لا نظير له لفن الرواية والفناء فيها، والإيمان بأن هذا الفن يستحق عمرا بأكمله، عمرا يعيشه كاتب لم يهتم قط بمنصب، أو جاه، أو حتى شهرة، أو جائزة عالمية، وظل مخلصا لعمله الكتابى كالمتصوف الذى يفنى فى مسعاه الروحى مهما طال به الطريق، ومهما تعددت بوارق الرحلة، فالمهم عنده استمرار الرحلة والمضىّ فى الطريق الذى يغدو غاية فى نفسه.

ترى هل كان نجيب محفوظ يستطيع أن يبدع كل هذا العدد الرهيب من الروايات ومجموعات القصص القصيرة لولا الانضباط الصارم والعقلانية الشديدة؟ إن أية مقارنة بسيطة بينه وأى كاتب من معاصريه، عربا أو غير عرب، تكشف عن الدرجة

الاستثنائية من الثراء الكمّى والكيفى فى الأعمال. وهاأنذا أسترجع الصفوف التى تحتلها كتابات نجيب محفوظ فى مكتبتى فلا أجد كاتبا آخر يحتل هذه المساحة، ولا أجد كاتبا موازيا فى الإبداع العربى له كل هذا العدد من الروائع التى تمتد منذ الثلاثينيات إلى آخر أعماله التى صدرت منذ أعوام قليلة، بل إلى آخر إبداعاته التى ينتزعها من الزمن، مؤكدا باستمراره فى الكتابة أن الإبداع حياة، ومقاومة للعدم، وانتزاع الحضور الدائم المتجدد من قبضة النسيان، وانتصار بالكلمة حتى على الموت. والعقلانية - فى هذا السياق - ليست انضباطا فى الكتابة فحسب، بل هى - فضلا عن ذلك - نظرة إلى الوجود، وانتزاع للمعنى من اللامعنى، وفرض للنظام على الفوضى، وللخلود على كل ما هو إلى زوال. ولا يمكن أن تحقق هذه العقلانية ما حققته إلا بالحب العظيم الذى يستخفّ بكل شىء ماعدا المحبوب، وهو فن الرواية الذى ظل الفن الأول والهدف الأول فى حياة نجيب محفوظ.

هذا الإخلاص لفن الرواية كان إرهاصا بزمنها فى زمن لم يكن يهيمن فيه سوى الشعر، ولا يحتل فيه المكانة الكبرى سوى الشعراء. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يواجه نجيب محفوظ، حين كان كاتبا شابا، الكاتب العملاق عباس محمود العقاد، حين أصدر الثانى كتابه «فى بيتى» الذى أظهر استهانته

بفن الرواية، فتصدَّى الكاتب الشاب لنظرة الكاتب العملاق التقليدية، ورأى فيها تعبيرا عن زمن قديم انتهى، وتقاليد انطوت مع متغيرات الزمن الحديث. وفى مقابل النظرة الجامدة التقليدية للكاتب العملاق، يكتب الكاتب الشاب - فى عدد مجلة «الرسالة» القاهرية الصادر فى الثالث من سبتمبر سنة ١٩٤٥- بشارة الزمن الآتى للرواية قائلا:

«لقد ساد الشعر فى عصور الفطرة والأساطير، أما هذا العصر: عصر العلم والصناعة والحقائق، فيحتاج حتما لفن جديد، يوفِّق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال. وقد وجد العصر بغيته فى القصة، فإذا تأخَّر الشعر عنها فى مجال الانتشار، فليس لأنه أرقى من حيث الزمن، ولكن لأنه تنقصه بعض العناصر التى تجعله موائما للعصر، فالقصة على هذا الرأى هى شعر الدنيا الحديثة».

حفظ الشعر

ما أكثر الشعر القديم الذى حفظته على امتداد سنوات العمر، خصوصا منذ أن بدأت أتذوق الشعر وأنا طالب صغير السن، وأخذت أحفظه تلقائيا مع المرحلة الثانوية. وكانت ذاكرتى فى سنوات الشباب قابلة للحفظ على نحو افتقدته بعد ذلك، فقد كنت أحفظ قصيدة كاملة على الفور بعد استماعى إليها، ولم أكن أنساها بعد ذلك. وكان الباعث على الحفظ، دائما، هو جودة القصيدة وتميزها الفنى ورقيها الأدبى وقدرتها على الإثارة الكاملة لمشاعرى. وإذا لم تتوفر هذه الشروط ما كانت القصيدة التى أسمعها أو التى أقرأها تبقى فى ذاكرتى. وأذكر أن أقرانى فى المرحلة الثانوية ثم المرحلة الجامعية كانوا يحسدوننى على هذه القدرة. وكنت أنا شخصيا أراها علامة على محبتى العميقة للشعر ورغبتى فى استبقاء نماذجه الرائعة بين جوانحى، أو بين تلافيف ذاكرتى.

وقد ساعدتنى هذه الموهبة كثيرا، خلال سنوات الدراسة، فقد كان الأساتذة، خصوصا أساتذة اللغة العربية، يعجبون بطريقتى فى إلقاء ما أحفظه، وكان جزائى على حسن الإنشاد

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٠٠١/٢/١ .

بعض درجات زائدة، فيما كان يسمى أعمال السنة، أو فى الامتحانات الشفاهية. وعندما دخلت قسم اللغة العربية كانت هذه القدرة خير معين لى فى إجابة الأسئلة المتعلقة بعصور الأدب العربى وشعرائه. وكان أستاذى شوقى ضيف مَدّ الله فى عمره ووهبه الصحة والعافية لا يعطى درجة الامتياز، أو الدرجة النهائية فى مواد تاريخ الأدب العربى إلا لمن يقرأ مراجع خارجية أكثر من غيره، ومن يحفظ أكبر قدر من الشعر العربى القديم. ولذلك كان على من يريدون الحصول على درجة الامتياز من أمثالى أن يتنافسوا على قراءة المراجع، ويتسابقوا فى اقتناء دواوين الشعر القديم والحفظ منها. وكانت قدرتى على الحفظ تمكننى من التفوق عليهم، فقد كنت ألتهم كل المراجع التى أجدها أمامى، وفى الوقت نفسه كنت نهما فى قراءاتى للشعر القديم، وأحفظ كل ما أستطيع.

ولكن عبث الشباب وبعض حيله الماكرة كانت تتدخل أحيانا لتدعم هذه القدرة على الحفظ، وأذكر فى هذا المجال أننى كنت، فى أحيان نادرة، أكتب الشطر الأول من البيت، ويفوتنى الشطر الثانى، فأترك مكانه خاليا، وأمضى مع بقية الأبيات حتى أكمل الإجابة عن السؤال المطلوب، وبعد ذلك أعود إلى موضع الشطر الخالى لكى استرجعه، فإذا لم أفلح كنت أصوغ بنفسى ما يكمل البيت بشطر من تأليفى على الوزن نفسه والقافية نفسها

بالطبع. وقد فعلت ذلك مرتين، فى سنتين متعاقبتين. وفى كل مرة، كان أستاذى شوقى ضيف يثنى على قدرتى للحفظ، ويمنحنى أعلى الدرجات. وكانت الأشطر المنتحلة تمر عليه، ويحسبها بعض الروايات النادرة، ويقبلها بوصفها رواية من الروايات. ولم أكن أجرؤ على أن أخبر أستاذى بهذا العمل حتى لا أخيب رجاءه فى تلميذه الذى كان يعدّه نجيبا. ولكنى بعد التخرج، وتعيينى معيدا فى الجامعة، أخبرته بما كنت أمارسه من «شقاوة» الشباب، فظلّ يقهقه بالضحك، ويخبرنى باسما أنه كان يحسب الأمر رواية لا يعرفها.

وبسبب هذه القدرة على الحفظ، كان أساتذتى يسألوننى أن ألقى ما أحفظ أثناء الدروس، وكنت أكمل الأبيات التى يبدأونها. وبالطبع، كانت الذاكرة تنغلق تماما فى حالة الشعر الردىء، ولذلك كانت تمتلئ بقصائد كثيرة لشعراء أحبهم، ولا تستبقى بيتا واحدا من الشعراء الذين لم أشعر إزاءهم بالحب، حتى لو كان مؤرخو الأدب ونقاده يعدون هؤلاء الشعراء كبارا. وكان من الطبيعى، بحكم الشباب وعواطفه المتقدة، أن يكون مخزونى من شعر الغزل العذرى كبيرا إلى أبعد حد، وكانت ذاكرتى تتماجن أحيانا فتحفظ الشعر الماجن، أو غير العفيف، وهو الشعر الذى كنا نتبارى فى إنشاده فى جلسات سهرنا التى ما كانت تسمح لإحدى الزميلات بالانضمام إليها. وأذكر فى هذه

الفترة أننى قرأت شعر أبى العتاهية، وأغلبه فى الزهد، فلم أحبه على الإطلاق ونفرت منه، بينما حفظت الكثير الكثير من قصائد أبى نواس والمتنبى، وقبل ذلك بشار بن برد، وقبله شعراء الغزل الأموى وغير شاعر من العصر الجاهلى. والمفارقة التى أذكرها أننى قرأت شعر مسلم بن الوليد فلم أحفظ منه شيئا، شأنه فى ذلك شأن شعر العباس بن الأحنف. والأمر نفسه حدث لى مع شعر ابن المعتز الذى لم تستبق ذاكرتى منه سوى تشبيهاته التى عدّها علماء البلاغة نماذج للتشبيه المستطرف، مثل بيته الشهير:

انظر إليه كزورق من فضة　　　قد أثقلته حمولة من عنبر

ويطول لى الكلام لو أحصيت الشعراء الذين لم أستطع حفظ شعرهم بعد ذلك، خصوصا فى فترات الانحدار التى شهدت شعراء من مثل صُرّدر أو الخبزارزى أو الجزار أو الخشاب أو غيرهم من الشعراء المتأخرين الذين هبطوا بالشعر إلى الدرجة التى فقد فيها روحه القديمة المتوثبة. وكنت أعلم، ولا أزال، أن أبا العلاء هو آخر الشعراء الكبار فى الشعر العربى القديم، وأن القمة التى وصل إليها لم يصل إليها أحد بعده، وأن الشعر العربى لم يعرف بعد وفاته شاعرا عظيما. يمكن للمصرى أن يتعصب للبهاء زهير، ويمكن للشامى أن يتعصب لشاعر مماثل، لكن لم يوجد هنا فى مصر، ولا هناك فى الشام، من يصل إلى قامة أبى العلاء.

ولذلك كانت محنتى كبيرة فى السنوات التى عرفت بقرون الضعف الشعرى، فلم أكن أحفظ لشعراء هذه القرون، وما كانت ذاكرتى تحتمل مثل ذائقتى العبث اللغوى الذى ينتهى إلى أبيات من مثل:

طرقت الباب حتى كلّ متنى　　　فلما كلَّ متنى كلمتنى

وكم كنت أتحايل على ذاكرتى أن تحفظ على الأقل بعض الأبيات التى لابد من الاستشهاد بها، لكن ذاكرتى كانت ترفض الانصياع لطلبى وتخوننى، كأنها تعاقبنى على قراءة مثل هذا الشعر الردىء الذى كنت مضطرا لقراءته لاستكمال المقررات الدراسية.

وكانت فرحتى كبيرة عندما وصلت إلى السنة النهائية حيث الشعر الحديث، فقرأت البارودى وحفظت من قصائده أقربها إلى حياته وألصقها بوجدانه، خصوصا القصائد التى كتبها فى المنفى، أو القصيدة التى كتبها فى رثاء زوجته حين كان فى المنفى. وكان محفوظى من أحمد شوقى أكثر من محفوظى من البارودى أو حافظ إبراهيم، فشوقى أكثرهم شاعرية فى تقديرى، ولا يزال رأيى فى شعره إيجابيا، خصوصا فى روائعه التاريخية والوصفية والقليل الذى ترك لوجدانه فيه العنان. ولم أستطع، قط، أن أتقبل شعر العقاد وجدانيا، أو أحفظ منه الكثير.

نعم حفظت الرثاء الذى كتبه فى ميّ زيادة، فقد كان رثاء عاشق وامق لامرأة فقدها فحزن عليها حزنا عميقا صادقا. وبالطبع فضلت قصائد ناجى وعلى محمود طه على شعر العقاد الذى لم يخل من تعقيد فى ناظرىّ فى تلك السنوات البعيدة. وقرأت محمود حسن إسماعيل على مضض. ولم تستبق الذاكرة منه إلا أقل القليل. ووجدت براحى وراحتى مع الشعر المعاصر الذى دخلت إليه من خلال شعر صلاح عبد الصبور الذى فتننى، وقادنى إلى غيره من شعراء الحداثة العربية.

وأذكر أننى فى سنوات الدراسة لم أكن أترك أمسية شعرية، وكنت أجلس صامتاً خاشعا أستمع إلى الشعر الممتاز، وتستوعب ذاكرتى القصائد الجميلة على الفور كأنها الأرض العطشى إلى الماء، وينقلب خشوعى إلى نفور واضح وصمتى إلى شغب كلامى حين أسمع القصائد الرديئة. ومن هذه الأمسيات تعلمت تدريجيا أسرار الإلقاء، وعرفت الفارق بين الإلقاء الهادئ العقلانى الذى كان يقوم به صلاح عبد الصبور فى حرصه على مخاطبة القارئ ووجدانه، والإلقاء الجهير الذى لا يخلو من تطاوس، وهو الإلقاء الذى كان يتميز به أحمد حجازى فى تلك السنوات البعيدة.

ولا زالت ذاكرتى تحفظ الكثير من شعر صلاح عبد الصبور فى «مأساة الحلاج»، وكان قد ألقى ما يقرب من نصف

المسرحية فى أمسية من أمسيات الجمعية الأدبية المصرية. وكان حاضرا فى تلك الأمسية بهاء طاهر الذى كان يتولى إخراج المسرحية للبرنامج الثانى، ومعه حشد كبير من النقاد والشعراء: محمد النويهى وشكرى عياد وعبد الفتاح الديدى وغيرهم من الذين توفاهم الله، إلى جانب فاروق خورشيد وفاروق شوشة وحسين نصار وعشرات غيرهم من الذين لا يزالون أحياء. وكم كان إلقاء صلاح عبد الصبور مؤثرا فى تلك الأمسية التى جلست فيها أستمع إلى صلاح عبد الصبور الذى سرعان ما تحوّل إلى حلاج جديد يحكى مأساته التى تبدأ من طفولته. ولا زلت إلى اليوم أردد بينى وبين نفسى مطلع المونولوج الطويل:

أنا رجل من غمار الموالى
فقير الأرومة والمنبت
فلا حسبى ينتمى للسماء
ولا رفعتنى لها ثروتى
ولدت كآلاف من يولدون
بآلاف أيام هذا الوجود
لأن فقيرا بذات مساء
سعى نحو حضن فقيرة
وأطفأ فيه مرارة أيامه القاسية

قراءة الشعر

كان من حسن حظى أننى تتلمذت فى المرحلة الإعدادية على أستاذ لغة عربية دفعنا إلى حب الأدب بوجه عام، والشعر بوجه خاص، وكان أول فضل لهذا الأستاذ على تلامذته أنه لم يكن يقرأ عليهم الشعر قراءة باردة فاترة، كما لو كان يقوم بتسميع جدول الضرب، أو يقرأ ألفية ابن مالك، وإنما كان يقرأ عليهم الشعر بوجدانه، ويحاول أن ينقل إلينا بتنغيم الصوت عند القراءة معنى الأبيات عبر تموجات الإيقاع التى كان يجسّدها بصوته بطريقة أثارت مشاعرنا الغضة للمرة الأولى، ودفعتنا إلى الإنصات لإيقاعات القراءة التى فتحت لنا عوالم لم نكن نعرفها من قبل، فلم نكن نحسب قبل ذلك أن قراءة الشعر لها جمالياتها الخاصة، أو أن القراءة الرديئة يمكن أن تفسد تلقّى القصيدة الجيدة، وأن القراءة الجميلة كالإنشاد الجميل تضيف جمالا صوتيا إلى جمال القصيدة المكتوبة، بل تقلل من تأثير قبح القصيدة فى بعض الحالات.

وأحسبنى من خلال هذه الدروس الأولى فى الإلقاء الشعرى، أو الإنشاد، أو حتى القراءة، أدركت السر - قبل أن

* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٠٠٢/١٠/٦ .

أقرأ كتب التاريخ الأدبى - وراء رفض شاعر عظيم مثل أحمد شوقي قراءة أشعاره على الناس، وأنه كان يطلب من الأشخاص القريبين منه، خصوصا الذين يحسنون إلقاء الشعر، قراءة قصائده على الجماهير المحتشدة التى كانت تتطلع إلى شعره فى المناسبات الوطنية أو الاجتماعية المختلفة. وقد عرفت - فيما بعد ذلك بسنوات - أن شاعر النيل حافظ إبراهيم كان يتفوق على أحمد شوقى فى قراءة الشعر وإنشاده، وأنه كان يقرأ قصائده، أو يؤدّيها، بطريقة مؤثرة تثير الجماهير. ومن المؤكد أنه كان يضع المستمع فى اعتباره وهو ينظم قصائده ذات الطابع الجماهيرى، فيؤكد الصيغ اللغوية والأسلوبية المثيرة، ويحرص على الإيقاعات الصوتية التى تضمن للقصيدة أن تترك تأثيرا قويا فى الجماهير. وكان ينجح فى ذلك نجاحا كبيرا، دفع أحمد شوقى إلى مجاوزة ضعفه فى إنشاد شعره باللجوء إلى من يحسنون الإلقاء، ومنهم شعراء أكثر شبابا عُرفوا بجودة الإلقاء. ولم يكن أحمد شوقى أقل من حافظ إبراهيم قدرة على توفير القيم الصوتية والإيقاعية المتميزة لقصيدته، فالحق أنه يتميز عليه فى ذلك الجانب على مستوى الكتابة الخالص، ولكن على مستويات الإنشاد أو الإلقاء أو القراءة، كان الوضع يختلف، ويدفع أمير الشعراء إلى الاستعانة بغيره من الذين يستطيعون التأثير على الجماهير بنبرات صوتهم وبراعة إنشادهم.

وقد عاينت تأثير الإلقاء الشعرى عندما التحقت بجامعة القاهرة، وأصبحت طالبا فى كلية الآداب، وكنت أحضر الأمسيات الشعرية التى تقيمها جماعة الشعر بالكلية، وكان أحد أبناء بلدتى من طلاب دار العلوم يصحبنى معه إلى الأمسيات الشعرية التى كانت تقيمها الكلية العريقة فى مبناها القديم الذى كان يقع فى حى المنيرة ما بين حى القصر العينى وحى السيدة زينب. وقد انتقلنا من أمسيات الشعر فى كليتى الآداب ودار العلوم إلى أمسيات الشعر فى الجمعية الأدبية المصرية، حيث تعرفت عن قرب على صلاح عبدالصبور وغيره من شعراء حركة الشعر الحر، وعلى الأجيال التى لحقت بهم فى الإبداع. وكنت فى كل أمسية أنصت بانتباه إلى إلقاء الشعراء، مميزا بين متميز الإلقاء والمتوسط والضعيف.

وكنت أجد، دائما، أنه لا تطابق بين تميز الشاعر فى الكتابة وتميزه فى الإلقاء، فأحيانا كنت أستمع إلى قصائد متميزة حقا فى الدواوين التى تحتويها، ولكن أصحابها يلقونها بطريقة تفقدها الكثير من جمالها بفعل القراءة المتلعثمة، أو الإنشاد الجهورى بلا لزوم، أو الأداء الحماسى فى موقف عاطفى، أو ارتفاع نبرة الصوت فى كل المقاطع بلا مبرر من داخل تموجات القصائد. وعلى النقيض من ذلك، كنت أجد أحيانا توافق المعنى والمبنى، الكتابة والإنشاء، النص المطبوع والأداء

الصوتى المتميز فى القراءة. وكانت هذه الأحيان تتمثل فى شعراء متميزين وقصائد متميزة.

أذكر - مثلا - أننى استمعت إلى أحمد عبد المعطى حجازى للمرة الأولى فى أمسية من أمسيات دار العلوم، وكان معه الكثير من شعراء الدار، لا أنسى منهم زميلى فتوح أحمد الذى انصرف عن كتابة الشعر وتفرغ للدرس الجامعى. وكانت أغلب القراءات عادية، إلى أن صعد حجازى إلى منصة الشعراء، وأخذ يقرأ قصيدته عن «لومومبا» القائد الأفريقى الذى ناصره عبدالناصر، وداعية التحرر الوطنى الذى اغتاله الاستعمار. ولم يكن حجازى يقرأ قصيدة فحسب، بل كان يؤدى القصيدة بكل جوارحه، كما كان ينشدها بلسانه وملامح وجهه وحركات جسده التى كانت تتوافق توافقاً عجيبا مع تموجات صوته فى فعل القراءة المؤثرة التى دفعتنى إلى البحث عن بقية شعر أحمد حجازى فى ديوانه الأول «مدينة بلا قلب» الذى صدر سنة ١٩٥٩ قبل دخولى الجامعة بعامين.

ولم أر أفضل من أحمد حجازى فى هذا النوع الشامل من الإنشاد سوى الشاعر الروسى إيفتشنكو الذى كان قد جاء إلى القاهرة فى الستينيات، وترجم له بعض شعرائنا - منهم صلاح عبدالصبور - قصائده إلى اللغة العربية. وكانت أمسية حاشدة فى دار الأوبرا المصرية القديمة، قبل أن تحترق، ألقى إيفتشنكو

عددا من قصائده بجماع جسده وصوته، فكانت ملامح الوجه وعضلاته، وحركات الجسد وتثنياته، وتموجات الصوت وامتداداته، تتجاوب تجاوبا غير عادى فى أداء هذا الشاعر الذى جعلنا نشعر بالمعانى التى يتحدث عنها فى قصائده، رغم أننا لم نكن نعرف اللغة الروسية، فقد كانت تنغيمات الصوت وحركات الجسد المتناغمة مع ملامح الوجه تنقلنا إلى الجو الذى نعيش فيه مع القصيدة من قبل أن نستمع إلى الترجمة.

أذكر أننى شاهدت فى منتصف الخمسينيات على أحد المسارح المصرية مسرحية من فصل واحد لمحمود دياب، فى سهرة جميلة معْ مسرحياته القصيرة. وكانت المسرحية بعنوان «البيانو». وموضوعها موسيقى يعيش فى حى شعبى، ويصطدم بجزار إن لم تخنِّى الذاكرة، أو مواطن خشن لم يكن يؤمن بالفن، لكن شيئا فشيئا مع نغمات البيانو كان هذا المواطن الخشن ينتقل من حال إلى حال، نتيجة سحر الأصوات التى فتحت أمامه من عوالم الجمال والسمو ما لم يكن يعرف، فاندفع إلى عالم مغاير عن العالم الذى عاش فيه، وانقلب إلى كائن آخر يعشق الجمال ويدافع عنه ويحميه؛ فكان حاله شبيها بمعنى من المعانى مع البطلة - عاشقة البيانو - فى القصة التى أصبحت فيلما عالميا بالاسم نفسه، خصوصا بعد أن فتنت هذه المرأة بإيقاعات

البيانو كائنا خشنا آخر، ونقلته إلى دنيا عزفها الجميلة التى هذّبت من طباعه الخشنة.

هذا الأثر الجمالى للبيانو فى المثالين السابقين يشبه الأثر الجمالى للأداء الشعرى المتميز فى أحوال قراءة الشعر الناجحة، حيث يضيف إيقاع القراءة إلى الإيقاع الداخلى فى القصيدة، وتبرز تنوعات الصوت المنشد تنوعات الدلالة الموجودة على مستوى الكتابة، فتنتقل القصيدة من الإمكان إلى الفعل المتحقق، مكتسبة حضورا صوتيا ساحرا، لا يقل فى تأثيره عن سحر البيانو على مستمعيه، وحتى لو كان الإلقاء بلغة لا يعرفها المستمع، ويجهل مفرداتها، ففى الإيقاعات المتناغمة، المتجاوبة أو المتحاورة أو حتى المتصارعة، ما ينقل إليه الجو والحالة النفسية التى تقترب به من معانى القصيدة التى لا يعرف لغتها.

تغذية الشمس

كانت أجمل هدية حملتها من دبىّ فى زيارتى الأخيرة لها مجموعة قصائد مترجمة بعنوان «تغذية الشمس». وهى مختارات من الشعر الآسيوى ترجمها الشاعر أحمد فرحات عن اللغة الإنجليزية، وقدّمها إلىّ بتواضع شفاف قبيل رحيلى، ولم يقل لى كلمة واحدة عن المختارات التى حملتها مع ما حملت من كتب أتلقاها من الأصدقاء على سبيل الإهداء. وعدت إلى القاهرة محملا بهذه الكتب. وحسب العادة التى اعتدتها، وأمارسها بعد عودتى من كل سفر، أفرغت من الحقيبة ما حملته من كتب، وصففتها أمامى كى أتصفحها كتابا كتابا قبل أن أضع كل كتاب فى مكتبتى التى ضاق بها بيتى. واستغرقت عملية التصفح فى روتينها المعتاد، وحيادها الذى ألفته منذ أعوام، خصوصا بعد أن ندر الكتاب الذى يهز المرء من التصفح الأول ويدفع إلى قراءته الفورية.

وفجأة، على غير توقع، رأيت عنوان «تغذية الشمس». شدّ العنوان انتباهى للوهلة الأولى بالتباسه، إذ لم أفهم هل المقصود هو تغذية الشمس المفعول من فاعل غيرها أم تغذية الشمس

* جريدة «البيان» الإماراتية، ١٩/٤/٢٠٠٠ .

الفاعل لمفعول غيرها؟! وأخذت أقرأ المقدمة كى أفض الالتباس. واستغرقتنى المقدمة إلى أن فرغت منها دون توقف، مدركا أننى أمام عوالم شعرية جديدة، عوالم إبداعية أعترف أننى لم أكن أعرفها من قبل، فأنا - مثل كثيرين غيرى - أسير هذه المركزية الأوربية الأمريكية التى نحاول أن نتمرد عليها، والتى - رغم تمردنا عليها - نعود إليها، ونقع فى شراكها، كما لو كنا لا نقدر على فراقها، ولا ننتبه إلى تأثيرها البالغ علينا إلا عندما يشد انتباهنا عمل إبداعى فذ من خارج دائرة هذه المركزية المهيمنة. وهذا ما فعلته مقدمة أحمد فرحات التى نبهتنى إلى ضرورة معرفة عوالم شعرية غير تلك التى ألفناها فى الشعر الأوربى الأمريكى، عوالم أقرب إلينا بحكم المشكلات التى تجسدها والأسئلة التى تطرحها والمعضلات الوجودية والميتافيزيقية والجمالية التى تواجهها على السواء.

هكذا، تركت المقدمة لأقرأ المختارات الشعرية الآسيوية، متنقلا ما بين شعر كومار سينج كوجرال من الهند، وعبدالله أكبر خان من الباكستان، وسيال عبدالرحمن وستار عمر مهادى من ماليزيا، وأبو بكر محمد إكرامى ونصرت صالح على من أندونيسيا، وماركوف ف. ميردياس وفرناندو ريباليداس من الفلبين، وسوسنيد نانا دوم من تايلاند، وإيل سانج ننه من كوريا الجنوبية، ولى وانج سوشى من تايوان، وإدريس حجى

عبدالرحمن من بنجلاديش، وعزيز سلطان آراش من أفغانستان، وكياو سو مونج وعثمان سعدى شانى من بورما. وكنت كلما مضيت فى القراءة أزداد وعيا بتقصيرنا - نحن محبّى الشعر - فى حق أنفسنا وفى حق الشعر الذى نحبه على السواء، فكيف لم نترك انحيازنا إلى الشعر الأوربى، ونحاول اقتحام هذه العوالم الشعرية التى تتكشف عن عذوبة خاصة وعفوية فريدة وإحساس مثقل بوطأة الوجود الإنسانى الذى تقرعه القصيدة بالتأمل لتخلع عنه أقنعته الزائفة.

وكانت القصائد التى قرأتها فى تتابعها تؤكد معنى التنوع البشرى الخلاق، بعيدا عن المركزية التى تحصر الإبداع فى دائرة جغرافية بعينها، كما كانت تجسّد عمق الرابطة الإنسانية التى تجمعنا بأبناء القارة الآسيوية الذين عانوا مثلنا من الاستعمار التقليدى الذى ظل يجثم على صدورنا لقرون، ومن الاستعمار الجديد الذى لا يزال يفرض علينا هيمنته بتجلياته الجديدة التى تتخفى وراء الشركات متعددة الجنسية، كما كانت القصائد - فى الوقت نفسه - تكشف عن وجه إنسانى آخر، بالغ الشفافية والعمق، فى دلالته على الوعى الإبداعى لهؤلاء الآسيويين الذين تزدحم بهم أقطار الخليج العربى، هؤلاء الذين لا نعرف عن إبداعهم شيئا يذكر لأننا لم نهتم بهذا الإبداع، أو حتى نفكر فى احتمال وجوده. ولذلك كانت القصائد تكشف عن غزوات حدسية

من نوع جديد، فى أسى شفيف، أسى يبعث فى أعماق النفس لهفة التعرف على ما لم تكن تعرف، مضفورة بفرحة التعرف على ما كنا لا نحسب له وجودا من قبل. وتتابعت القصائد تحت عينىّ، يمسك الوجدان بعلاقات صورها ليفردها على صفحة الوعى الذى يتأمل فيها رؤى إدراكية متعددة لجوانب من العالم الفعلى الذى نعيش فيه دون أن نلتفت إلى دلالاته المتغيرة أو تحولاته الدالة.

وكان قصر هذه القصائد يعود بى إلى تقاليد الشعر الصينى القديم أو تقاليد قصيدة الهوكو Hokku اليابانية ذات السبعة عشر مقطعا التى تأثر بها بعض شعراء الحداثة الأوربية، وذلك ضمن تأثرهم بأشكال القصيدة فى الشعر الآسيوى بوجه عام. ولم أكن أشعر إزاء قصر هذه القصائد بأى نوع من أنواع الغربة، بل أشعر بأننى أعود شعريا إلى الرحم الذى صدر عنه الكثير من القصائد التى أعجبت بشعرائها الغربيين. لكن إعجابى هذه المرة كان محتشدا بالألفة والفرحة والأسى والشجن الذى لا يفارق الشعور بهذه الغربة الزرقاء التى تحدث عنها الشاعر الماليزى سيال عبدالرحمن، أقصد إلى إعجاب نابع من درجة الكثافة الشعرية العالية التى تكتنز بها القصيدة القصيرة، ومن الدرجة العالية من رهافة الإحساس بتفاصيل العالم المتعارضة فى تجلياتها المختلفة التى لا تفوت على العين النافذة التى ترى الشعر حتى حيث لا يوجد الشعر عادة.

وكانت دهشتى كبيرة لاكتشافى، بواسطة هذه المختارات، منابع شعرية مغايرة، مخالفة في اللغة والحدوس والرؤى لتلك المنابع التى أعرفها فى دولة الإمارات العربية. وهى منابع ترتبط بجاليات الشرق الأقصى وشبه القارة الهندية التى يعمل أبناؤها فى دولة الإمارات منذ سنوات طويلة، واستقروا فيها بعد أن وجدوا الأمان وإمكانات النجاح، فتتابعت أجيالهم، وظهرت الأجيال الأحدث التى تدفق الشعر على ألسنة المتعلمين تعليما عاليا من أبنائها، تعبيرا عن حضور إنسانى جديد فى مدن كوزموبوليتانية تحتشد بالعديد من الجنسيات. وهنا، يفيد أحمد فرحات من معرفته بالجاليات الآسيوية العديدة التى تعيش حوله فى دبى، من الهنود والباكستانيين والماليزيين والأندونيسيين والفليبينيين والأفغان والبنجاليين والتايلانديين والبورميين والكوريين والتايوانيين وغيرهم. ونتجت عن هذه المعرفة لقاءات مع شعراء هذه الجاليات، ومعايشة لهم عن كثب، والحديث معهم حول همومهم الإبداعية والوجودية، والحوار العميق حول إبداعاتهم، الأمر الذى ترتب عليه ترجمة هذه المختارات التى أرجو أن تلتفت إليها أقلام النقاد على امتداد الوطن العربى لأسباب أربعة على الأقل: تميزها الفنى اللافت، وجدتها الإبداعية، ودلالاتها الثقافية، وسلاسة الترجمة فيها.

ولا أريد أن أتحدث تفصيلا فى هذه الأسباب بما يجاوز

المساحة المحدودة لهذه الاستراحة. حسبى الإشارة إلى نموذج الشاعر الذى تجسّده قصائد المختارات. إنه ليس نموذج الساحر أو العراف أو المتنبئ، أو حتى ذلك الكائن النورانى الذى يهبط الأرض كالشعاع السنىّ بعصا ساحر وقلب نبىّ، وإنما نموذج بسيط، يشبه من حوله من البشر العاديين الذين لا يتميز عنهم إلا بعينيه المحدقتين فى التفاصيل الدالة التى لا تلفت انتباه عابرى السبيل. وهو نموذج الشاهد الذى ينطوى على رؤية شاحبة لا تتوافق مع العالم الذى يرفضها كما ترفضه، وعلى نزوع عفوى ينساب مع الحدس اليومى الذى يكشف ويعانق كل ما يحرر من القيود والأقنعة فى عالم متنافر الملامح والقسمات، عالم لا يصلح لوصف علاقاته الإنسانية إلا هذه الأبيات:

جدران غير موجودة

لكنها منيعة

تصدم العين

واليد

والخطى.

أما ما ترك أثرا عميقا فى نفسى أثناء قراءة مختارات أحمد فرحات فهو مأساة الشاعر الهندى كومار سينج كوجرال،

هذا الشاعر الرقيق الذى انتحر فى مدينة الشارقة سنة ١٩٩٧، تاركا رسالة بالقرب من جثته، يقول فيها: «رحلت لهدف وحيد هو البحث عن مزيد من الصلة بالواقع». وياله من تعبير محتشد بالدلالات المتعددة المتعارضة. فى إحدى هذه الدلالات ما يذكرنِّى بقول الشاعر العربى القديم: «سأطلب بعد الدار عنكم لتقربوا»، كما يذكرنى بما قاله صلاح عبد الصبور: «أجافيكم لأعرفكم». ولكن هذا الشاعر الهندى لم يختر الرحيل بالحياة فى الحياة وانما اختار الرحيل بالموت فى الموت، لعله بذلك يعرف معنى الحياة أو يقرب من عالمها الذى دفعه إلى الارتحال عنه، تاركا قصائده التى أحسن أحمد فرحات كل الإحسان بترجمتها هى وغيرها من قصائد الشعراء الذين ارتحل معهم فى عوالمهم الخاصة ليقترب من عوالمه التى يجفوها ليدنو منها بالمعرفة.



لوركـــــا

لوركا نافورة ميدان

ظل ومقيل للأطفال الفقراء.

لوركا أغنيات غجرية،

لوركا شمس ذهبية،

لوركا ليل صيفى منعم.

لوركا سوسنة بيضاء

مسحت خديها فى الماء.

لوركا أجراسُ قِبابْ،

سكنت فى جوف ضبابٍ،

قرب النجم المفرد،

أنا تشدو، أنا تتنهد.

تلك هى أبيات صلاح عبد الصبور، أكبر شاعر عربى فى مصر، نظمها احتفاء بقيمة الإبداع الإنسانى بوجه عام، وتعبيرا

* جريدة «الحياة» اللندنية، ١٩٩٨/١١/٢٩ .

عن وعى الشاعر العربى فى مصر بشاعر إسبانيا العظيم بوجه خاص. ولم يكن صلاح عبد الصبور وحده فى ذلك، فهناك عبد الوهاب البياتى وسعدى يوسف وأدونيس ونزار قبانى، وغير هؤلاء كثير من شعراء الخمسينيات والستينيات الذين تحوّل لوركا فى شعرهم إلى أسطورة. وكانت ترجمة قصائده على امتداد الوطن العربى، فى موازاة ترجمة مسرحياته، تأكيدا لحضور إبداعه الذى تحول إلى رمز متعدد الدلالات فى الوعى الثقافى العربى، طوال سنوات المد القومى التى توثبت فيها أحلام الحالمين بمستقبل واعد من الحرية والعدل . هكذا، كان لوركا نافورة ميدان يجمع العشاق، وأغنيات غجرية تسترجع تاريخا إبداعيا يضرب بأصوله فى الأندلس العربية، تاريخا يصل بين السوسنة التى تمسح خديها فى الماء دون أن يفارقها إصرار البحث عن مكان قرب النجم المفرد، وبين سعف العيد الأخضر، حيث القلب الذى ينقلب إلى علم للشجعان فى مواجهة القمع والتسلط.

وتلك كانت بعض دلالات أبيات صلاح عبدالصبور، فى نقلاتها السريعة كضربات الفرشاة فى لوحة تعبيرية، تصل بين الانطباعات المتناثرة فى الظاهر، المتجاوبة فى المعنى رغم تعدد الألوان وتباين درجات كثافتها. وأحسب أن دلالات هذه الأبيات تقدم لنا بعض الإجابة عن السؤال: لماذا نحتفل بمئوية لوركا دون غيره من مبدعى العالم الغربى الذين ولدوا معه فى عام واحد؟

وتبدأ الإجابة من حضور الإبداع الذى أثرى الوعى الإنسانى، من حيث هو إبداع يحتفى بالفعل الخلاق للإنسان فى كل مكان، منطلقا من الخاص إلى العام، ومن المحلى إلى العالمى، منحازا إلى البسطاء والمقموعين فى سعيه إلى تجسيد قيم الحرية والعدل.

ونحن نحتفل بلوركا لسبب ثان يرتبط بثقافتنا العربية، فهو شاعر ينتسب إلينا كما ننتسب إليه فى المعنى العام للإنسانية والمعنى الخاص للصلة العميقة بين الثقافة العربية والإسبانية على السواء. وإذا كان دارسو لوركا يؤكدون تأثره بالميراث الأندلسى العربى الذى تحرك فى فضائه، مستعيدا أنغام الإبداعات العربية لأسلافه الأندلسيين، فإنه قد أضاف بهذا الميراث إلى الشعر الإسبانى الحديث نغمة مفعمة بالعطاء، و أفقا واعدا من علاقات التأثر والتأثير. ولذلك، كان لوركا أول شعراء إسبانيا الحديثة الذين عرفناهم وأعجبنا بهم، خصوصا بعد أن بدأت ترجمة مسرحياته وشعره الغنائى فى الخمسينيات، الأمر الذى ترك أثرا عميقا فى تتابع أجيال الشعر العربى المعاصر الذى احتفى بلوركا كما لم يحتف بشاعر غير عربى.

ونحن نحتفل بلوركا لمعنى ثالث هو معنى الموت الذى يغدو حياةً، والكلمة التى تتحدى القتل والإرهاب والتعصب والإظلام. وقد اغتال الإرهاب السياسى والتعصب الفكرى لوركا الجسد، لكن دمه الذى انساب على الأرض تحوّل إلى طائر أخضر

المنقار، يحمل الوعد بالحرية والعدل للمحرومين منهما، وينقل غصنا من الزيتون، علامة على الغد الآتى بحلمه الذى يخلو من التعصب والإرهاب والقتل غيلةً. وأحسب أن اليد التى امتدت بالسكين الصدئة إلى عنق نجيب محفوظ فى مصر هى امتداد لليد الصدئة التى أطلقت الرصاص على لوركا فى مدريد، فهذه هى تلك فى معنى الإرهاب الذى يقاومه الإبداع. وتلك هى هذه فى معنى الإظلام الذى تقضى عليه الشرارة المتوهجة للشعر الذى هو علامة على كل إبداع.

وإذا كانت الخمسينيات والستينيات العربية أعادت إنتاج لوركا فى اتجاه أمانيها الغالبة، وألحّت على تفسيره من منظور التصاعد الواعد للمشروع القومى، فأصبح لوركا شهيد الفاشية، ورمز الحرية، وعلامة الإيمان بالكلمة التى لا تعرف القيد، فإن الزمن الذى نعيشه فى هذه السنوات، بكل ما فيه من إرهاب وقمع، يدفعنا إلى أن نعيد إنتاج لوركا من جديد فى ضوء همومنا المؤرقة، وأن نلح على تفسير مغاير يربطه بنا، ويربطنا به، فى حلم الخلاص من التصلب الفكرى والقمع الاعتقادى، وألوان التطرف الاجتماعى والسياسى التى تخلو من قيمة التسامح ولا تعترف بحق الاختلاف، فتحول بيننا وبين التنوع البشرى الخلّاق.

وانطلاقا من هذه الرؤية، التقى الدارسون العرب من الأقطار العربية المختلفة مع زملائهم من الدارسين الأسبان، فى

المؤتمر الدولى الذى أقامه المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، فى الفترة من ٩-١٢ نوفمبر سنة ١٩٩٨ . وكان اللقاء أكبر تجمّع للاحتفاء النقدى بلوركا خارج إسبانيا إلى اليوم، كما كان ثريا بتعدد اتجاهات الدارسين وتنوع رؤى المبدعين، حيث تجاويت المناهج المتباينة جنبا إلى جنب المدارس المختلفة للترجمة والفهم والتفسير، مع إنشاد لمختارات من قصائد لوركا بالعربية والإسبانية. وبقدر ما اكتشفنا وأعدنا اكتشاف شعر لوركا فى هذا المؤتمر، تأملنا وأعدنا تأمل التجليات المتباينة التى اتخذتها أسطورة لوركا الشاعر فى وعى المجموعات القارئة له على امتداد أربعة عقود أو يزيد.

وما لفت انتباهى بوجه خاص، من المنظور التأويلى الغالب على قراءة إنجازات لوركا الإبداعية فى هذا المؤتمر، هو التحول عن أسطورة لوركا الثورى التقدمى اليسارى بوجه خاص إلى أسطورة لوركا الشاعر الإنسانى بوجه عام، أى إلى أسطورة الشاعر الذى يضع حريته الفردية والإبداعية فوق أى التزام حزبى أو إلزام مذهبى، وينحاز إلى فنه قبل أن ينحاز إلى أية قيمة سابقة على هذا الفن أو خارجة عليه. هكذا، طغت صورة لوركا الشاعر المتحرر الثائر على القيود الإبداعية، المناهض للتعصب من أى نوع، المواجه للتطرف فى أى اتجاه، الباحث عن المعنى الإبداعى الإنسانى فى أبسط الأشياء والموضوعات.

هذا البعد التحررى بكل لوازمه هو ما لفت انتباهى فى الموازنة بين مدى الحركة التأويلية فى البحوث الإسبانية والبحوث العربية، وفى قدرة الباحثين العرب وغير العرب على الخوض فى الجوانب الحساسة من حياة لوركا ودلالات شعره على السواء. هنا، كان الباحثون العرب يتحركون فى دوائر بعينها لا يجاوزونها، مراعين على نحو مباشر أو غير مباشر، واع أو غير واع، نواهى الثقافة التى ينتسبون إليها، بينما كان الباحثون الإسبان ينطقون بالأسبانية ما سكت عنه الباحثون العرب فيما يتصل بعلاقة لوركا وصديقه الرسام سلفادور دالى مثلا، أو علاقته بغيره من الفنانين التشكيليين ومخرجى السينما الطليعيين، ومدى انعكاس هذه العلاقة على الصور الشعرية لرموز وعلامات الحب والعاطفة والرغبة، وذلك فى الجوانب التى لم تبرز عربيا، بعد، من شعر لوركا.

وأتصور أن علاقات هذه الصور يمكن أن تزداد تكشفا للقارئ العربى بإمعان التأمل فى ما جعلته النظرة السياسية إلى شعر لوركا جانبا هامشيا فى شبكة دلالاته الشعرية، فالهامش فى شعر لوركا يقترن بمعنى المركز اليوم، خصوصا بعد أن خفتت حدة التعارضات السياسية، وحلت محلها نظرة تلقى على الشعر ضوءا جديدا من حرية التفسير والتأويل، الأمر الذى يدعمه بلا شك صدور الأعمال الشعرية الكاملة للوركا، مترجمة

إلى اللغة العربية عن الأسبانية للمرة الأولى، فضلا عن ترجمة ما تبقى من مسرحيات لوركا التى لم تترجم من قبل. وقد صدرت هذه الترجمات عن المشروع القومى للترجمة الذى يرعاه المجلس الأعلى للثقافة فى مصر، بفضل الجهد الدءوب الذى بذله كل من محمود على مكى ومحمود السيد ومحمد أبو العطا وماهر البطوطى.

مقبرة چان چينيه

قلت لأصحابى، ونحن فى مدينة أصيلة، فى ضيافة صديقنا محمد بن عيسى وزير خارجية المغرب: لن تكتمل معانى الإقامة فى أصيلة على شاطئ المحيط الأطلسى إلا بزيارة المدينة المجاورة لها، مدينة «العرائش» حيث توجد أفضل أنواع السردين التى يشتهر بصيدها صيادو العرائش، كما توجد مقبرة چان چينيه التى أظن أننا جميعا نود زيارتها. وتحمس الصديق الشاعر أحمد عبدالمعطى لصحبتى هو وزوجه الدكتورة سهير عبدالفتاح غبن المتخصصة فى الموسيقى، كما تحمس صديقنا الشاعر والناقد التونسى المنصف الوهايبى. وانضم إلى ركبنا شاب وفتاة من العاملين مع صديقنا محمد بن عيسى فى المركز الدولى للمؤتمرات، وأخذنا سيارة قطعت بنا ما يزيد على سبعين كيلو إلى أن دخلنا «العرائش». وجهتنا الأولى المقابر التى يقع فيها قبر چان چينيه.

وچان چينيه (١٩١٠-١٩٨٦)، لمن لايعرفه، شخصية غريبة، مثيرة للانتباه، نادرة الأشباه فى دنيا الأدب، فقد بدأ حياته متشردا خارجا على القانون، لكنه انجذب إلى عالم الأدب،

* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٨/٩/٢٠٠٠ .

فأصبح روائيا معروفا بقدرته على تحويل الموضوعات الجنسية الفاحشة إلى رؤى شعرية فوضوية للعالم، كما أصبح كاتباً مسرحيا حفر لنفسه مكانة ريادية متميزة فى المسرح التجريبى، وانتهى به الأمر إلى أن أصبح واحداً من أعلام الأدب الفرنسى الحديث. وقد ولد چينيه سفاحا لأمّ سرعان ما هجرته، فرعته عائلة من الفلاحين إلى أن ضُبط وهو يسرق فى العاشرة من عمره، فاقتيد إلى إصلاحية أحداث بشعة، تعلّم فيها الكثير من فنون الإجرام، وعاش فيها سنوات وصفها بعد ذلك فى روايته «معجزة الوردة» (٤٥-١٩٤٦). وتقدم سيرته الذاتية «يوميات لص» (١٩٤٩) وصفا صريحا جريئا لحياة التشرد التى قادته إلى أن يصبح نشّالا ومتاجرا بجسده خلال الثلاثينيات، كما تكشف هذه السيرة عن أفكاره الوجودية التى سعت إلى التحرر من كل شىء.

وقد بدأ چينيه الكتابة سنة ١٩٤٢ أثناء سجنه بتهمة السطو، فأنتج رواية «سيدتنا ذات الورود» (١٩٤٤) التى تصور فى حيوية استثنائية العالم السفلى لحى مونمارتر فى فترة ما قبل الحرب، وهو الحى الذى كان يعجّ بالسفاحين والقوادين والشواذ.

وأخذت مكانة چينيه الأدبية تفرض نفسها على الحياة الثقافية الفرنسية، وذلك إلى الدرجة التى دفعت مجموعة من أبرز

الكتَّاب الفرنسيين إلى التقدم بالتماس لرئيس الجمهورية الفرنسية بخصوص العفو عن چينيه الذى كان قد أدين بتهمة السطو للمرة العاشرة سنة ١٩٤٨، وحكم عليه بالسجن مدى الحياة، فاستجاب الرئيس الفرنسى وأصدر قراره بإرجاء تنفيذ الحكم.

وبعد أن أضاف چينيه إلى روايتيه الأوليين رواية ثالثة بعنوان «شعائر الجنازة» (١٩٤٧) وأتبعها برواية تحولت إلى فيلم شهير بعد ذلك، اتجه إلى عالم المسرح، واختار طريق التجريب الذى مضت فيه الطليعة المسرحية. وتميزت محاولاته المسرحية الأولى - فيما يقول دارسوه - بإحكامها التقنى، وبنية الفصل الواحد، كاشفة عن تأثر قوى بمسرح چان بول سارتر. وقد واصلت مسرحيته «حرس الموت» (١٩٤٩) اهتمامه بعالم السجون التى عرفها أكثر من غيره. لكنه سرعان ما ترك هذا العالم لينغمس فى مشكلات الهوية التى جذبت الطليعيين من كتاب المسرح الفرنسى، أمثال صامويل بيكيت ويوچين أونسكو. وكان ذلك فى السياق الذى كتب فيه مسرحية «الخادمات» التى جعلت منه رمزا من رموز مسرح العبث. وقد مضت مسرحياته اللاحقة («الشرفة» سنة ١٩٥٦ و«السود» سنة ١٩٥٨ و«الحواجز» سنة ١٩٦١) فى طريق غير بعيد عن ذلك، مؤكدة نزعة تعبيرية قصدت إلى صدمة المتلقى وتوريطه بالكشف عن نفاق عالمه وإذعانه.

وقد انجذب چينيه إلى المغرب العربى كما انجذب كثير غيره من الأدباء الفرنسيين والإنجليز والأمريكان وغيرهم، وعرف التسكع فى شوارع طنجة التى تسكع فيها محمد شكرى الروائى المغربى الذى تتضمن رواياته ما يصلها ببعض صفات عالم چينيه الذى استهوته الحياة على شواطئ طنجة، ومنها إلى مدينة «العرائش» ذات الأصول الرومانية التى أصبحت مقره الأخير الذى أوصى أن يرقد فى ترابها رقدته الأخيرة. وقد ختم چينيه سنوات حياته الأخيرة بالتعاطف مع القضايا العربية العادلة، وعلى رأسها القضية الفلسطينية. وقد كتب عن حياته بين الفلسطينيين فى الأردن، كما كتب نصًا لا ينسى عن مذبحة صبرا وشاتيلا فى لبنان، تلك المذبحة التى أدمت القلوب العربية.

وكان ذلك كله وغيره يدور بخواطرنا ونحن فى الطريق من «أصيلة» إلى «العرائش»، وظل كل واحد منا يذكر ما يعرفه عن حياة چينيه الغريبة العجيبة، أو يذكر أهمية بعض ما قرأه له، أو ما ترجم له، ولم يخل الأمر من تدخل الشاب المغربى الذى صحبنا، وكان من مدينة أصيلة، فذكر لنا بعض الحكايات شبه الشعبية التى كانت تتردد عن حياة چينيه فى مدينة العرائش. واستمر بنا الحال على هذا النحو إلى أن أدركنا مشارف «العرائش» التى عرفناها بالآثار الرومانية التى كانت أول ما صافح أعيننا منها، وبالاستدارة اللافتة للقناة المتصلة بالمحيط،

وظللنا نتبعها إلى أن دخلنا المدينة، ومضينا فى دروبها إلى أن وصلنا إلى شارع موازٍ للمحيط، وقال لنا السائق: هذه هى المقابر، فنزلنا، ودخلنا إلى المقابر، وبدأنا البحث عن قبر چان چينيه.

ولست أدرى لماذا تفاصحتُ، وقلت للصحاب، دعونا نبحث عن علامة بارزة فوق قبر مميز، أو عن قبة، أو حتى عن نصب كبير. لكن المقابر كانت متسعة، فضعنا بينها، إلى أن وجدنا شيخا مغربيا جالسا إلى جانب مقبرة، فسألناه عن قبر چينيه، فنظر الرجل إلينا باستغراب، وقال لنا فى سخرية لم نخطئها فى لهجته المغربية: كيف تبحثون عن قبر أجنبى غير مسلم بين قبور المسلمين؟! وعندئذ، انتبهنا جميعا إلى أننا طلبنا من السائق أن يتوقف بنا عند المقابر، ولم نقل له مقابر من، كما انتبهنا إلى أننا لم نفكر فى ديانة من الديانات، وتصرّفنا على نحو لا شعورى، كما لو كان وعينا يقول لنا: إن الأرض كلها موروثة لعباد الله مهما اختلفت دياناتهم.

واعتذرنا للشيخ المغربى مدارين خجلنا من الموقف الذى وضعنا أنفسنا فيه. وعدنا إلى السيارة التى انطلقت فى الطريق نفسه، لكن بعد أن قال لنا السائق لماذا لم تخبرونى أنكم تريدون مقبرة الأجانب؟! وسارت بنا السيارة بضعة كيلو مترات فى موازاة المحيط الذى كنا نراه يترامى أسفل المرتفع الشاهق الذى

يمضى فيه طريقنا، إلى أن وصلنا إلى المقبرة المقصودة أخيرا. وكان أول ما لاحظناه لافتة باللغة الإسبانية تشير إلى عناية الحكومة الإسبانية بهذه المقبرة، فى إطار التعاون الإسبانى المغربى. وسرعان ما عرفنا سبب هذا الاهتمام عندما لاحظنا أن أغلب المقابر ذات الضروح لقادة إسبان من رجال البحرية ورجال الجيش، فضلا عن أسماء إسبانية كثيرة وجدناها على شواهد القبور.

وتلقّانا حارس المقبرة بالترحيب، واقتادنا ما بين المقابر إلى أن بلغ بنا قبر چان چينيه، وكان قبرا عاديا فى اتجاه المحيط، مكتوبا على شاهده الصغير اسم چان چينيه على هيئة توقيعه مع تاريخ الميلاد وتاريخ الوفاة الذى حمل تاريخ عامين متعاقبين، الأمر الذى تساءلنا حوله جميعا ولم نجد إجابة. وطالت وقفتنا حول القبر الذى أخذنا نتطلع منه إلى المحيط المترامى بعيدا فى أسفل المرتفع العالى الذى تقع المقبرة على سطحه. وانتقلنا من القبر إلى حافة المرتفع، ننظر إلى أسفله كأننا ننظر إلى الأبدية التى سوف ننتهى إليها جميعا، ونرقب نوارس البحر التى تحلّق ما بين البحر والمرتفع الصخرى الشاهق الذى تقع عليه المقبرة البحرية الجميلة التى دُفِن فيها هذا الأديب الذى نقله الأدب من طائفة المجرمين إلى دوائر كبار المبدعين.

وقلنا لأنفسنا فى النهاية: فلنذهب إلى قلب المدينة التى

أحـبـهـا هذا الأديب، وإلى القـرب من الميناء التى تتناثر على الأرصفة المقابلة لمدخلها المقاهى والحانات الشعبية، حيث المزيج العجيب من الأجناس والأخلاق واللغات والطبقات، وحيث المزيج البشرى الذى انغمس فيه چينيه إلى قرارة القرار. وانتهى بنا الطواف إلى مـشوى شـعبى، على رصـيف قـريب من الميناء، طازجا، حيث جلسنا نأكل السردين المشوى الخارج من الميناء، غير مبالين بقذارة المكان، وعدم وجود مكان نظيف لغسل اليدين، فقد طرحنا ذلك كله وراء ظهورنا، وقررنا أن نعيش تجربة واحدة آمنة من تجارب الصعلكة، لعلنا نقترب بعض القرب من عالم چان چينيه فى حدوده المقبولة التى قاربت بين كثيرين من القراء العرب وبين كتاباته.

الثناء على النساء

من أجمل قصائد أحمد شوقى التى حفظتها فى مرحلة الصبا قصيدته التى يفتتح بها باب النسيب فى الجزء الثانى من ديوانه، وهى القصيدة التى تمضى على النحو التالى:

خَدَعَوهـا بقولهـم حَسْـنَاءُ ... والغـوانيِ يَغُرُّهُـنَّ الثـناءُ

أتُراهـا تناسـت اسْمِىَ لَمَّـا ... كـثُرتْ فى غرامِها الأسماءُ؟

إن رأتنى تميل عنى، كأنْ لـم ... تكُ بيـنى وبينها أشْـياءُ

ولا أذكر الآن السبب الذى جعلنى أضع هذه القصيدة بين أجمل قصائد أحمد شوقى مع أنها ليست كذلك فى نظرى بعد أن فارقت مرحلة الصبا، وعرفت الشعر وعرفنى، وتمرست بدرسه ونقده ودرست تياراته ومذاهبه وأجياله. ولكن الذى أذكره على وجه اليقين هو إعجابى بنبرة السخرية فى الأبيات، والعلاقة المتوترة التى ربطت الشاعر الذى يتحدث بالمحبوبة التى يتحدث عنها، المحبوبة التى أقبل عليها الشاعر الواله فاستجابت له فى ظاهر الأمر على الأقل، لكنها سرعان ما انصرفت عنه بعد أن تكاثر عليها المعجبون، وانهمرت على أذنها الرقيقة كلمات الغزل

---

* جريدة «الحياة» اللندنية، ٢٠٠٢/٦/٢٦ .

والثناء على جمالها، فدارت رأسها من كثرة المعجبين، وتناست ذلك المسكين الذى استهل قافلة المعجبين، ملقية به فى زوايا النسيان أو الإهمال. ومن يدرى؟! لعلها انصرفت عنه فى كبرياء جرحه، وأبدت له من الاستعلاء ما أثار حنقه، فانقلب غاضبا عليها، وتحوّل إعجابه بها إلى سخرية منها. وهذا هو السر فى البداية الساخرة للقصيدة «خدعوها بقولهم: حسناء». وهى بداية تنفى صفة الحسن عن الحبيبة التى لم تعد حسناء فى عينىْ المحب بعد أن انصرفتَ عنه بسبب كثرة المعجبين الذين أداروا رأسها. وكعادة أحمد شوقى يؤكد الخاص بالعام، فيصل السخرية الفردية بالحكمة العامة عن النساء اللائى يغرهن الثناء، وتدير رؤوسهن كؤوس المديح، فيصدّقن كل قول وقائل.

ولا يغفل شوقى سبب السخرية، خصوصا عندما يؤكد فى البيت الثانى بصيغة السؤال أن الحبيبة تناست اسمه لما كثرت فى غرامها الأسماء، وتزايد عدد المعجبين بها أو المحبين لها، فأصبحت تميل بنظرها عن المعجب الأول كأن لم تكن بينها وبينه أشياء، وتولى بصرها صوب العشاق الجدد الذين قد يكونون أعلى مرتبة وأكثر غنى. ولكن يبدو أن حب هذه الغادرة لا يفارق العاشق الثائر الذى يبدأ بالسخرية التى تنكر الحسن، ويقرنه بخداع المخادعين لهذه المرأة تعبيرا عن سخطه وغضبه، فإذا به بعد أن ثار عليها تعاوده الذكريات الجميلة، فيستغرق فيها بما

ينسيه نكران الحاضر، ويفتح أبواب الماضى عن لقطات الحب ومشاهده. وأول هذه المشاهد:

يَوَم كُنَّا– ولا تَسلْ: كيف كُنَّا؟– نتهادَى من الهَوَى ما نشاءُ

وعلينا من العفافِ رقيبٌ تَعبَتْ فى مِراسه الأهواءُ

جاذبتنى ثوبى العصِىَّ وقالتْ : أنتمُ الناسُ أيُّها الشعراءُ

فاتقوا الله فى قلوب العذارى فالعذارى قلوبُهُنَ هواءُ

والمشهد يتركب من أكثر من لقطة فى واقع الأمر. وبدايته اليوم الذى يذكر إفراده تعبيرا عن جمعه، فهو يوم من الحب يدل على أيام وأيام مثله، ويجمع بينه وبين غيره تبادل الهوى فى رغبة مشتركة لا تعرف التعالى من طرف إزاء قرينه، ولا تحتمل البخل من نظير على نظيره، فهى أيام من أحداث المحبة المتبادلة التى سعت جاهدة إلى الحفاظ على نواهى الرقيب الداخلى الذى يفرض العفاف على من يقاومه. ولكن هذه المقاومة لم تمنع المحبوبة من مجاذبة ثوب الممانعة، معترفة بقدرة الشعراء على الغواية، فهم أقدر الناس على الكلام الذى يهبط على الآذان كالسحر، فيغرى ويغوى ويوقع فى شباكه كل جميلة. ولذلك يبدو معنى فعل الأمر الذى يختتم به البيت الأخير «اتقوا الله فى قلوب العذارى» لأن العذارى قلوبهن ضعيفة، سريعة الاستجابة إلى القول الجميل والوقوع فى شراك ألفاظ الحب العذبة. والبيت

يحمل إشارة مضمرة إلى الحديث النبوى: «يا أنجشة رفقا بالقوارير». وسبب صدور هذا الحديث يرجع إلى براعة أنجشة الذى كان يحدو الأبل بصوته الجميل، وبما يتغنى به من أشعار فى حدائه، فكان يهيج مشاعر النساء فى هوادجهن، لأن مشاعر النساء مرهفة، سريعة الكسر كأنها القوارير، ولذلك خاطبه النبى صلعم بما أصبح حديثا معروفا ومثلا سائرا، رفقا بالقوارير، كناية عن القلوب الرقيقة للنساء.

والطريف فى أبيات شوقى آن آخرها يردّ على أولها، فختام الأبيات: «فالعذارى قلوبهن هواء» تعبير مصاغ فى قالب الحكمة الذى يستجيب إلى قالب الحكمة الذى ينتهى به البيت الأول: والغوانى يغرهن الثناء. ولا فارق بين القالبين جذريا من حيث المعنى فالجميلات كالنساء جميعا رقيقات القلوب، يستجبن إلى القول الجميل، ويندفعن مع تدافعه إلى ما يصل بهن إلى مرتبة الغرور التى هى أقرب المراتب لمن كانت قلوبهن هواء. ولا يخرج هذا المعنى عن الميراث السائد عن المرأة من حيث هى مخلوق ضعيف، رقيق، مرهف المشاعر، لا ينبغى أن تلقى عليها المسؤوليات الجسام أو غير الجسام، فالمرأة متقلبة، سريعة الانفعال، لا تثبت على حال، ربما لأنها كالهواء لا يسكن وإنما يتدافع متحركا فى كل اتجاه، فلا يعرف إلا البحث عن ما يهيجه. وما يهيج النساء هو الشعر الذى يستغل ضعف عقولهن فيغويهن

أو يغريهن أو يدفعهن إلى الاغترار بالجمال والاستنامة إلى سلطانه.

ترى أى النساء تقبل بمثل هذا الكلام اليوم؟! من تلك التى ترضى بوصف النساء بأنهن «غوان يغرهن الثناء» أو أن «قلوبهن هواء»؟! أغلب الظن أن المدافعات عن حقوق المرأة فى هذا الزمان سيرفضن نظرة شوقى إلى المرأة، ويقلن هذا كلام شاعر عاش فى عصر «الحرملك» و«السلاملك» وعرف الجوارى قبل أن يصدر قرار الخديوى إسماعيل بإلغاء الرّق، خصوصا بعد أن أجمع العالم المتقدم فى ذلك الوقت على إلغائه بعد نجاح حركات تحرير العبيد فى العالم الجديد. صحيح أن أحمد شوقى كتب قصيدته بعد رحيل الخديوى إسماعيل، ولكن النظرة إلى المرأة بوصفها حبيسة الحريم ظلت كما هى، وبقيت مسيطرة قاهرة إلى أن جاءت ثورة ١٩١٩، فتحررت المرأة المصرية من سجن الحريم، وخلعت النقاب، وبدت سافرة، قادرة على المشاركة فى الحياة العامة، ابتداء من مظاهرات ثورة ١٩١٩ وانتهاء بالعمل الذى اقتحمت مجالاته فى تفاؤل وأمل ورغبة فى الإسهام فى كل أمور المجتمع. ولعل البعض من المدافعات عن المرأة سيتهم أحمد شوقى بأن نظرته إلى المرأة كانت استمراراً للنظرة التركية القديمة، خصوصاً هذه النظرة التى كانت سائدة فى مصر عندما كتب شوقى قصيدته التى هى من قصائده الباكرة، والتى زعم أنه

كان مجددا فيها، بل لعل هذا البعض يضيف إن هذه النظرة متسقة تماماً مع مواقف شوقى المحافظة فيما يتصل بالمرأة.

ولكن الحق أن أحمد شوقى لم يكن محافظاً فى نظرته إلى المرأة بالمعنى الذى كان يمكن أن ينغلق به تماماً، أو يوقعه موقع العداء من حركة تحرير المرأة فى مصر بوصفها الرائدة فى هذا المجال بين الأقطار العربية، فقد تعاطف أحمد شوقى مع دعوة قاسم أمين إلى تحرير المرأة، وازداد تعاطفاً مع رائدات العمل النسائى فى مصر، خصوصاً السيدة هدى شعراوى التى كانت الأولى فى العمل من أجل تحرير المرأة، وبفضلها تأسس أول اتحاد نسائى فى العالم العربى كله، وانضم هذا الاتحاد إلى الاتحاد النسائى العالمى. وكان ذلك فى المؤتمر الذى عقده الاتحاد النسائى العالمى فى روما سنة ١٩٢٣، وحضرته هدى شعراوى ومعها نبوية موسى وسيزا نبراوى، حيث ارتفع العلم المصرى دالا على عهد جديد من تحرير المرأة. وكانت علاقة أحمد شوقى الشاعر بهدى شعراوى وحركة تحرير المرأة العربية علاقة إعجاب وتعاطف من جانبه واحترام وتقدير من جانب النساء. ودليل ذلك القصيدة التى نظمها بمناسبة حفلة نسائية عظيمة انعقدت بدار التمثيل العربى برئاسة السيدة هدى شعراوى. وهى القصيدة التى يبدأها شوقى الشاعر بإدانة الرجال الذين حبسوا النساء، وإشارته إلى المرأة بوصفها الطائر الذى أوهى

جناحيه الحديد وحزت ساقيه القيود حتى لو كانت من حرير.

وتمضى القصيدة على النحو التالى:

قل للرِّجَال: طغـــى الأســـير ... طيرُ الحجـــالِ متى يطـــيرْ؟

أوهـــى جَنَاحَيْهِ الحديـــــدُ، وحَــزَّ ساقيه الحــرير

ذهـــب الحِجـــابُ بصـــبره ... وأطـــال حَيْـرَته السُّفــور

هـــل هُيِّـــئَتْ دَرَجُ الســـماءِ له، وهـــل نُصَّ الأثـــير؟

وسمـــا لمنزلـــةٍ مـــن الـــدنيـــا، ومـنزلُـه خطـــيرُ

ومـــتى تُســـاسُ بـــه الريـــاضُ كمـــا تساسُ به الوكور؟

أوكُـــلُّ ما عنـــد الرجـــــال لـــه الخواطِبُ والمهـــور؟

والسجنُ فى الأكـــــواخ، أو ... سجنٌ يقـــال له القصـــور؟!

والقصيدة طويلة. ولا تخلو من إشارة الإجلال إلى الإمام محمد عبده وقاسم أمين، وأجمل ما فى هذه الإشارة الوفاء إلى ذكرى قاسم أمين والاعتذار له عن الاختلاف القديم معه فى الرأى، والتراجع عن هذا الاختلاف خصوصًا بعد أن وصلت المرأة المصرية إلى ما وصلت إليه بعد ثورة ١٩١٩.

وأتصور أن أحمد شوقى ما كان يمكن أن يكتب ما كتب عن النسـاء اللائى «قلوبهن هواء» واللائى «يغرهن الثناء» وهو يشاهد سيدات من طراز هدى شعراوى وسيزا نبراوى ونبوية

موسى وغيرهن، فقد تغيرت الدنيا التى كان يتحدث عنها فى نهاية القرن التاسع عشر، وتساقطت الجدران الفاصلة بين «الحرملك» و«السلاملك»، ولم تعد المرأة سجينة الحريم، وإنما أصبحت تتطلع إلى التحرر الكامل، وأجبرت أحمد شوقى على أن يسأل الرجال مستنكرا: متى تتحررون من تصور أن المرأة مجرد زوجة تُغْلَى (تُرفع) لها المهور، أو سجينة تحبس فى الأكواخ أو القصور؟. وأتصور – كذلك – أن أمثال هدى شعراوى قد سعدن بقصيدة شوقى التى ألقاها لتحيتهن، وتناسين قصيدته القديمة وما فيها، إعجابا بقصيدته الجديدة التى تقربت من المرأة الجديدة، وسعت إلى الثناء عليها، مؤمنة بحق المرأة فى الثناء بفضل جهدها التحررى وليس من منطق: والغوانى يغرهن الثناء. ولا شك أن معنى الثناء على النساء الطامحات خير من معنى الثناء على الغوانى اللائى قلوبهن هواء.

الحب فى هذا الزمان

لا أذكر عدد المرات التي قرأت فيها بيتى الشاعر أحمد شوقى:

نظرة، فابتسامـــــة، فســـلام فكلام، فموعد، فلقـــــاء

ففـــراق يكـــون فيـــه دواءٌ أو فراق يكون منه الـــداء

والبيتان من قصيدة شوقى الشهيرة التى مطلعها «خدعوها بقولهم حسناء» والطريف أن هذه القصيدة كتبها شوقى بوصفها قصيدة مديح فى البداية، واستهلها بمقدمة نسيب، لكن من أرسل إليه شوقى القصيدة للنشر (وأغلب الظن أنه عبد الكريم سلمان) حذف المديح واستبقى النسيب الذى نشره منفصلا. وبقى النسيب بوصفه قصيدة مستقلة من قصائد شوقى الشهيرة. وقد ورد فى هذه القصيدة البيت الأول من البيتين السابقين، وكان قلقا فى موضعه، غريبا نسبيا بين نظائره. ويبدو أن شوقى شعر بذلك فأضاف إليه البيت الثانى الذى أكمل دائرة المعنى التى اقترنت بأشكال الحب فى الزمن البعيد الذى صاغ فيه شوقى البيتين وجعلهما تعبيرا عن علاقات الحب ومدارجه فى عصره.

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٠٠٢/٦/٢٣ .

وما أكثر ما قلت لتلامذتى: تأملوا بيتى شوقى تجدون فيهما صور الحب فى عصره، وكيف يتدرج هذا الحب، متنقلا من حال إلى حال بين عوالم منفصلة انفصال عالم الرجال عن النساء، فالبداية هى النظرة التى تنطوى على دلالة الاستكشاف ولفت الانتباه، فإذا صادفت النظرة قبولا كانت المرحلة الثانية هى مرحلة الابتسامة التى تأتى بداية لتعارف إما أن ينتهى بانتهاء البسمة أو يستمر بعدها، فإذا اتسعت البسمة أو طالت كان السلام هو النتيجة الطبيعية لطول البسمة، يأتى كالعلامة التى تؤذن ببداية المرحلة الثالثة المترتبة على الثانية، والتى يمكن أن تتوقف بانتهاء السلام أو تمضى إلى مابعدها، حيث المرحلة الرابعة وهى مرحلة الكلام التى تصل بأحبال الصوت قلوب المتعارفين، فما تآلف منها اتفق، وما تنافر منها ابتعد.

ويقود حال الائتلاف إلى ما بعده، حيث الموعد الذى يأتى كالوعد أو كالسحابة التى تحمل علامات المطر، فإذا تحقق الوعد جاءت المرحلة السادسة باللقاء الذى تتجمع فيه كل البدايات، ويغدو وحده بداية جديدة لمرحلة طويلة أو قصيرة، لابد أن يعقبها الفراق الذى يغدو سابع المراحل ومحطتها النهائية على السواء. والفراق أنواع، منه فراق الأحبة الذين سرعان ما يكتشفون أن حبهم مبنىٌ على غير أساس، ومنه فراق الموت الذى يقصم كل تواصل وينهى كل علاقة إنسانية فى آخر المطاف.

وكنت أقف وطلابى على هذا التدرج فى الحديث عن الحب، وألفت انتباههم إلى مراحله السبع التى تشبه فى عددها عدد أيام الأسبوع، موضحا دلالة الرقم سبعة فى المعتقدات والأساطير والموروثات الشعبية. ولم تكن دلالة العدد مهمة فى ذاتها، وإنما باقترانها بهذا التدرج الذى يشير لطرف خفى، أو على نحو ضمنى، إلى كثرة الجدران التى كانت تفصل بين عالمى الرجال والنساء، وإلى كثرة العقبات التى كانت تحول بين لقاء المرأة بالرجل، فقد كتب شوقى بيتيه فى زمن لم تكن المرأة قد دخلت المدارس العالية أو الجامعات التى لم تكن أنشئت بعد، ولم تكن المرأة عرفت الاختلاط بالرجال فى العمل أو فى المنتديات الثقافية أو السياسية أو الاجتماعية. وكانت المرأة حبيسة القصور، بعيدة عن العيون الفضولية التى ما كان يمكن لها أن تقتحم ثقوب المشربيات التى كانت عيون المرأة تملأ فراغاتها المستديرة أو المربعة. ولذلك كان يمكن للمرأة أن ترى من وصاوص المشربيات الرجال المارّين بالقرب من المنزل، وتحملق كما تشاء، وهى آمنة من أن ينظر إليها أحد وكان هذا الوضع يشبه الوضع الذى تحدث عنه الشاعر القديم عمر بن أبى ربيعة عندما قال عن المعجبات به:

وكنّ إذا سمعننى أو أبصرننى سعين فرقعن الكوى بالمحاجر

والمؤكد أن النساء الغزلات كن يسعين إلى رؤية من حرمن

من رؤيتهم، الرجال، حتى من وراء جدران التحريم، وكن يفتحن كوة في المشربيات، يتطلعن منها، أو يسفرن أحيانا كي يبحن جمال الوجه لناظره الموعود. ولذلك كانت النظرة هي البداية في بيتي أحمد شوقي، وكانت النظرة مستهلا للابتسامة في حالة القبول الذي قد يفضي إلى الكلام الهامس، أو الكلام بالإشارة، أو الكلام المكتوب بواسطة الخطابات. ويظل الحال على هذا المنوال إلى أن يأتي الوعد باللقاء الذي يتحقق بعد تدابير أمنية غاية في الحرص والسرية. وإذا وقع اللقاء كانت بداية الرحلة المأمولة التي إما أن تنتهي بالزواج، أو تنتهي بالفراق الذي يهبط كالمقصلة المعلّقة بالعادات والأعراف الاجتماعية، الفراق الذي يظل معلقا كالقدر أو الموت الذي ينهي كل شيء في الحياة.

كان الحب في زمن شوقي مرتبا، متدرجا، على درجات متباعدة، وعلى مراحل لا سبيل إلى الاستغناء عن واحدة منها، فكل شيء في موقعه من تراتب العادات الاجتماعية الصارمة وتقاليدها. وظل الوضع على هذا الحال إلى أن تغير المجتمع العربي نتيجة ثوراته الاجتماعية التي لازمت ثوراته السياسية وترتبت عليها في الوقت نفسه، فأكملت المرأة تعليمها الجامعي، وشاركت الرجل في ميادين العمل المختلفة، وأصبحت تراه في كل مكان حولها، وأصبح يراها في كل مجال، ابتداء من مكتب العمل أو موضع المصنع وانتهاء بالمنتديات المتعددة، فلم يعد الحب في

حاجة إلى المراحل العديدة التى تم اختزالها، وأصبح من الممكن للرجل أن يحصل على النظرة والبسمة والسلام والكلام فى وقت واحد، كما أصبح من الممكن أن تقود النظرة المقرونة بالبسمة والسلام والكلام إلى الموعد واللقاء العاجل، بل أصبح من الممكن أن يتم اللقاء نفسه حتى من قبل البسمة.

وقد حدث ذلك فى الزمن المعاصر، حيث انفتح الكثير من الأبواب المغلقة، وتهاوت مئات الحواجز بين الرجال والنساء، وتسارع إيقاع الزمن نتيجة التقدم الصناعى للعصر، وما ترتب على التقدم الصناعى من تسارع إيقاع الزمن الذى لم يعد يعرف الخطى البطيئة أو المتباطئة، ولم يعد يسمح بالأغنية الطويلة التى تستغرق أكثر من ساعة، أو حتى الروايات التى تتعدد مجلداتها. وقد أطلق الكثيرون على هذا الزمن زمن السرعة، زمن اللهاث وراء الأشياء، زمن الاندفاع إلى كل شىء. وأيا كانت الصفات التى تطلق عليه فهو زمن له أشكاله الخاصة من الحب سريع الإيقاع الذى يختلف كل الاختلاف عن الحب فى زمن أحمد شوقى الذى توفى سنة ١٩٣٢. وقد التقط ملامح الحب فى زماننا متسارع الإيقاع الشاعر المصرى صلاح عبد الصبور الذى توفى سنة ١٩٨١ فكتب قصيدته «الحب فى هذا الزمان» ونشرها ضمن ديوانه «أحلام الفارس القديم». وتبدأ القصيدة التى تعارض بيتى شوقى بمقطع تمهيدى، سرعان ما تنتقل منه إلى مقصدها

الأساسى الذى تبين عنه بقولها:

الحب يا رفيقتى قد كانْ

فى أول الزمانْ

يخضع للترتيب والحُسبانْ

«نظرة، فابتسامة فسلامُ

فكلامٌ ، فموعدٌ، فلقاءُ»

اليومَ .. يا عجائب الزمانْ

قد يلتقى فى الحبِّ عاشقانْ

من قبل أن يبتسما.

الحب فى زمن الإنترنت

أعترف أننى أنظر فى عنوان هذه المقالة إلى عنوان رواية الكاتب الشهير جارثيا ماركيز «الحب فى زمن الكوليرا»، وهى رواية بديعة تصوغ علاقة حب نادرة انطوى فيها العاشق على حبه سنوات طالت وطالت إلى أن أصبحت عقودا متتابعة، ولم يتخل عن حبه لحبيبته التى لم تفارقه صورتها، وظل ينتظرها رغم زواجها الذى دام طويلا، وكافأه القدر على انتظاره فمات زوجها بعد أن أصبح كهلا، وبعد أن أصبحت هى عجوزا غير شمطاء، فعين العاشق لا ترى إلا الجمال فى وجه الحبيبة التى لا تغير الأعوام جمال ملامحها التى تبقى كما هى فى عينىْ العاشق. ويلتقى العاشقان فى نهاية رواية جارثيا ماركيز، كهلان جميلان، يبحران فى سفينة، لا يفارقانها بسبب انتشار الكوليرا ويظلان فى سفينتهما التى تمضى جيئة وذهابا فى النهر الذى بدا خارجا على قواعد الزمن ومرور الأيام والأشهر.

وكنت أشعر بالحنو على هذين العاشقين فى سفينتهما التى انعزلا فيها عن العالم، وأمضيا وقتهما فيها يستعيدان كل الذكريات البعيدة، ويأخذان من الزمن ما سبق أن سرقه منهما

---

* جريدة «البيان» الإماراتية، ٢٠٠٢/٦/٣٠ .

الزمن، فـالحب فى زمن الكوليـرا الذى هو زمن الموت لابد أن يتحدى الموت، وأن ينتزع بعرامته الحياة حتى لمن تغرب عنه شمس الحياة. ولذلك كان لمفهوم الزمن فى الرواية أكثر من بعد وأكثر من دلالة. ولا تزال دلالة الامتداد الطويل هى الدلالة التى ترد دائما على خاطرى كلما تأملت تسارع الإيقاع فى زمن عصر ما بعد الصناعة الذى نعيش فيه، الزمن الذى قلبت ثورة الاتصالات فيه معانى المكان والزمان والمسافة رأسا على عقب، وحطمت الكثير من حواجز الزمان والمسافة التى كانت تفصل بين أبناء الكرة الأرضية.

ولذلك كنت سعيدا عندما قرأت قصيدة الشاعر نزار قبانى عن الحب فى زمن «الفاكس»، وقلت لنفسى بعد أن قرأت هذه القصيدة التى هى رسالة من رسائل «الفاكس» بين المحبين إنها مرحلة أخرى جديدة، أو تعبير جديد عن حساسية جديدة، حساسية تتمثل تسارع إيقاع العصر، وتصوغه رمزيا فى دائرة الحب، حيث لم يعد الحب يخضع للترتيب والحسبان كما فى عالم أحمد شوقى (نظرة، فابتسامة، فسلام، فكلام، فموعد فلقاء) ولم يعد الحب يخضع لسرعة الإيقاع الذى تختزله قصيدة صلاح عبد الصبور «الحب فى هذا الزمان» خصوصا بعد أن دخلنا إلى عصر «الفاكس» الذى غيّر معنى الرسائل الغرامية، وحل محل الحمام الزاجل أو خطابات التراسل السرية بين المحبين.

ولكن سرعان ما أصبح «فاكس» الغرام الذى تحدث عنه نزار قبانى قديما، فقد جاءت أواخر القرن العشرين بالحب بواسطة الـ E.Mail أو البريد الإلكترونى عبر جهاز الكومبيوتر، وهناك فيلم جميل فى السينما الأمريكية عن قصة حب، ظلت تتنامى بواسطة مخاطبات البريد الإلكترونى على شاشة الكومبيوتر، قصة حب لم تعرف النظرة أو الابتسامة أو حتى الكلام أو اللقاء، وإنما عرفت الكتابة المقروءة على الشاشة الصغيرة لجهاز الكومبيوتر الذى صغر إلى أن أصبح من الممكن احتضانه فى السرير بدل خطابات المحبين التقليدية. ومثل كل قصص الحب التى تنتهى نهاية سعيدة، كى يعيش الحبيبان فى التبات والهناء ويخلفان صبيانا وبنات، يتفق حبيبا البريد الإلكترونى على اللقاء الجميل الذى هو نهاية سعى العاشقين.

هذا هو الحب فى زماننا، زمن الإنترنت الذى يختزل المسافات بين القارات، ولا يعير الزمن انتباها فى علاقته بالمسافة، خصوصا بعد أن أصبح من الممكن أن يجلس شاب فى غرفته بمدينة القاهرة أو دبى أو نيويورك أو لندن أو باريس أو غيرها من بلدان العالم، ويدق على أزرار جهازه ما يفتح له أبواب الإنترنت، باحثا عن موقع للمحادثة (تشيت شات) أو موقع للحوار، ويلتقى بأمثاله أو مثيلاته على امتداد الدنيا العريضة الواسعة، ويقيم مع من يشاء حوارا يصل الصورة المكتوبة

بالصوت المسموع، و يبدأ الحب العصرى فى التولد بين فتاة فى أسبانيا وفتى فى لندن، وقد تكون واسطة اللقاء صديقة إنترنت تقيم فى إحدى مدن الولايات المتحدة.

والحق أننى لا أحلم، ولا أتحدث عن خيال، بل أتحدث عن واقع، وعن أحداث حقيقية، أنا شخصيا باركت قصة حب، كان طرفها الأول فتاة مصرية تدرس للدكتوراة فى المسرح الأسبانى فى مدينة مدريد، وكان من بين صديقاتها على الإنترنت صديقة أمريكية تقيم على بعد آلاف الأميال، قدمّت الفتاة المصرية إلى صديق مصرى عرفته بواسطة الإنترنت يقيم فى لندن، وتم التعارف بواسطة الإنترنت، فتعرفت المصرية المقيمة فى مدريد على المصرى المقيم فى لندن، ولم تكن هناك نظرة أو ابتسامة، وإنما كانت هناك حوارات عقلية جادة حول كل شىء، حوارات انتهت إلى تعمق المعرفة ومن تعمق المعرفة إلى بداية الشعور الوليد بالحب، فتأكدت رغبة اللقاء الذى وقع فى مدينة القاهرة، متوجا بالاتفاق المتبادل على الزواج، خصوصا بعد أن اكتشف الطرفان – على شاشة الكومبيوتر بالسماعة الملحقة بالجهاز – أن الكثير الذى يربطهما يدفعهما إلى الاقتران. وتم الاقتران السعيد بعد أن وافق والد الفتاة ووالدة الفتاة، وأخذت الفتاة تستعد للإنتقال إلى من أصبح زوجها فى لندن، كى تعيش معه إلى أن يعودا إلى القاهرة بعد أن يفرغ من عمله فى لندن. ولا تزال الفتاة إلى اليوم تغلق غرفتها بالساعات لتخلو إلى جهاز

الكومبيوتر، وتواصل حديثها مع حبيبها الذى أصبح زوجها على شاشة الجهاز الذى أسهم فى تغيير معانى الزمان والمكان والمسافة، بل أسهم فى تغيير كيفية الحب وأشكاله.

أين ذهب الترتيب والحسبان الذى كان فى عصر شوقى؟ حلت محله سرعة الإيقاع التى أنتجت «فاكس الغرام» قياسا على «تاكسى الغرام» الشهير الذى غنَّى له عبد العزيز محمود فى سنوات صبانا التى أصبحت بعيدة. وواكب «فاكس الغرام» جهاز «الموبايل» أو المحمول الذى صار واسطة جديدة بين المحبين، يتبادلون على شاشته الصغيرة الرسائل التى تحمل الأشواق أو المواعيد التى تحمل وعود اللقاء، أو يتبادلون فى سماعته الكلمات والأشواق التى تذكِّرنى بأغنية عبد الحليم حافظ التى تأخذ شكل رسالة حب حفظها أبناء جيلى قبل أن يأتى زمن الفاكس أو المحمول. لا أعرف هل من حسن أو من سوء حظنا أننا أحببنا على طريقة عبد الحليم حافظ، وتزوجنا على طريقته أيضا، فالمهم أننا سعدنا بحبنا وزواجنا، حتى لو كنا لا نخفى دهشتنا من جيل هذا الزمان، ومن غراميات المحمول، أو «فاكس الغرام» الذى سرعان ما انقلب إلى «إنترنت الهوى» عابر القارات والأقطار والمحيطات، مقرِّب البعيد، نافى حواجز اللغات والجنسيات فى علاقات الحب العصرى التى لم نعرف مثلها فى زماننا، وعرفها أولادنا فى زمانهم الذى سبقونا إليه، وتفوَّقوا علينا فيه، زمن الإنترنت.

الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٥٤١٨ / ٢٠٠٣

I.S.B.N 977 - 01 - 8842 - 5



وبعد أكثر من عشرة أعوام من عمر مكتبة الأسرة نستطيع أن نؤكد أن جيلاً كاملاً من شباب مصر نشأ على إصدارات هذه المكتبة التى قدمت خلال الأعوام الماضية ذخائر الإبداع والمعرفة المصرية والعربية والإنسانية النادرة وتقدم فى عامها الحادى عشر المزيد من الموسوعات الهامة إلى جانب روافد الإبداع والفكر زاداً معرفياً للأسرة المصرية وعلامة فارقة فى مسيرتها الحضارية.

سوزان مبارك



الهيئة المصرية

الثمن ٣٠٠ قرش